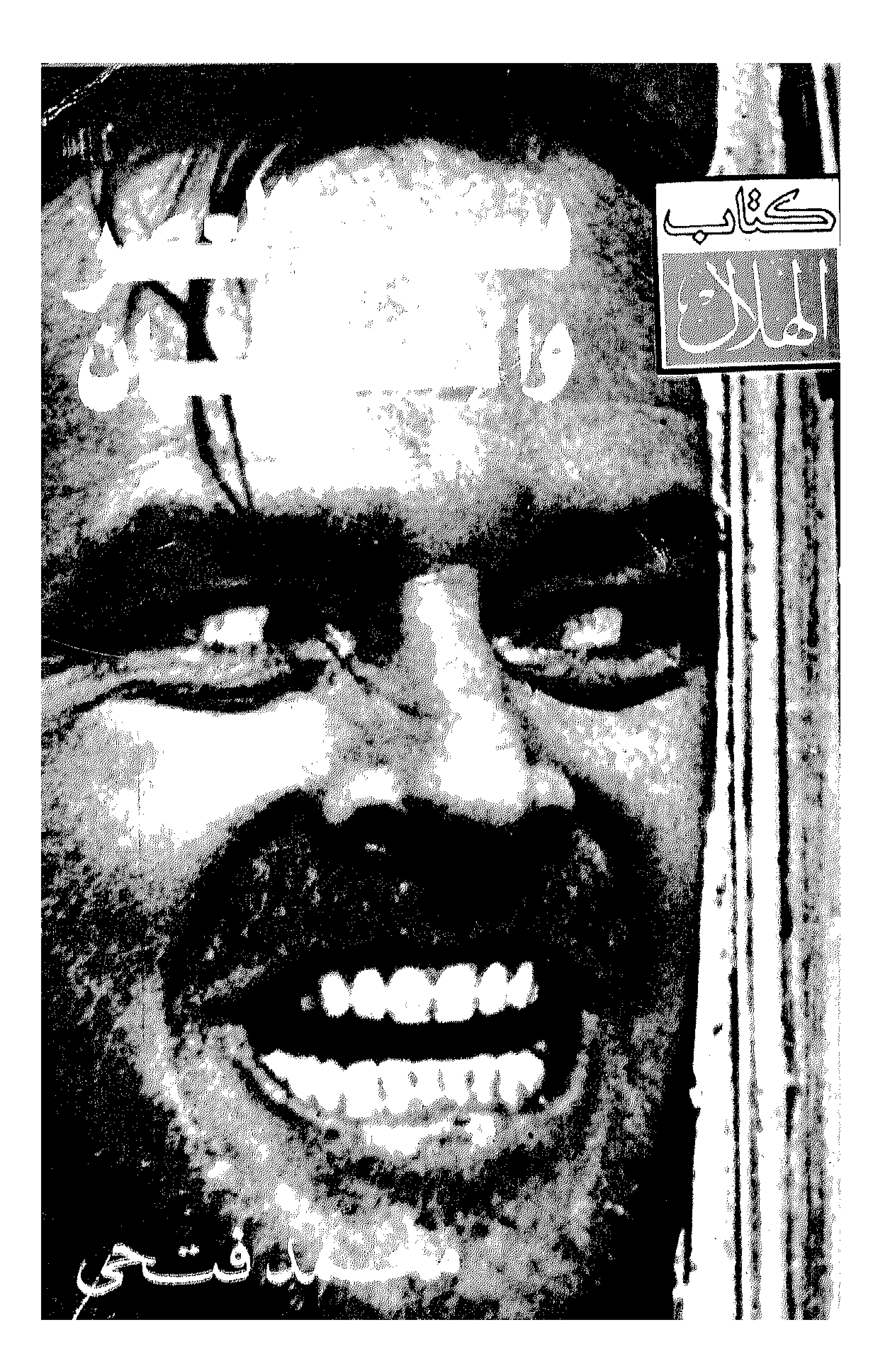
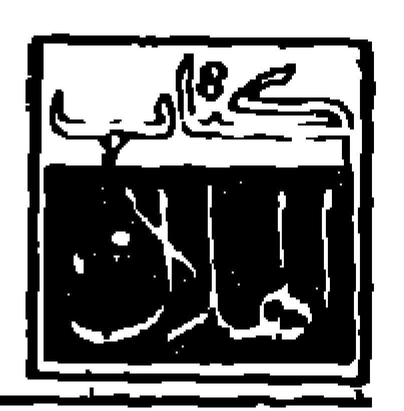

كتاب
الهلال
فتحي



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

NO . 490 – OC - 1991

العدد ٤٩٠ – ربيع الاول – اكتوبر ١٩٩١

FAX 3625469 : فاكس

أسعار بيع العدد فئة ٢٥٠ قرشا

سوريا ١٤٠ ليرة ، لبنان ٢٧٥٠ ليرة ، الكويت ١,٠٠٠ دينار ، الاردن ٢ دينار ، السعودية ١٢ ريالا ، تونس ٢ دينار ، المغرب ٢٥ درهما ، البحرين ١,٢٠٠ دينار ، الدوحة ١٢ ريالا ، دبى/ابوظبى ١٢ درهما ، مسقط ١,٢٠٠ ريال ، غزة والضفة والقدس ٢ دولار ، الجمهورية اليمنية ٣٥ ريالا ، لندن ١,٥٠ جك .

سينما العصر والانسان

بقلم

محمد فتحى

دار الهلال

تصميم الغلاف للفنان

محمد أبو طالب

قالوا عن هذا الكتاب

يمزج بين الانطباع الشخصى والرؤية العلمية بإنسيابية تدعو إلى الاعجاب .. مرحبا بصاحبه فى عالم النقد فى وقت تحتاج فيه حركة النقد السينمائى فى مصر إلى الجادين الواعين ، بعد أن تحول أغلب نقادنا إلى تجارة الكلمة أو تجارة الأفلام .

أحمد رأفت بهجت – ناقد سينمائى – مدير تحرير مجلة الفنون

. ما ينشر على الناس فى الصحف من نقد هو الأكثر تأثيرا فى القراء ، ولكن مايجعل الحركة النقدية حركة حقيقية هو النقد غير المنشور فى الصحف .. ومنه هذا الكتاب ..

سمير فريد – ناقد سينمائى

... قدرة فريدة على التحليل السينمائى تمزج بين المعرفة السينمائية والدراسات النفسية والتعبير اللغوى المتمكن ، فى تناغم مبدع خلاق

أ . د محمد بسيونى – عميد معهدى السينما والنقد الفنى

... هنا نجد الفن الجديد يعلمنا من خلال ناقد يقظ، من خبايا النفس ورموزها وتباديل تواجدها ماينبغى أن نتعلم حقا .

أ . د يحيى الرخاوى – رئيس قسم الطب النفسى – طب القاهرة.

كيف جاء هذا الكتاب ؟

على الرغم من علاقة قديمة بالكتابة عن السينما ، بدأت عام ١٩٦٤ بمحاولة نقدية مسهبة ، كان موضوعها فيلم «سبارتاكوس» للمخرج الفذ ستانلى كوبريك ، وعلى الرغم من دخول هذه العلاقة مرحلة جديدة بمتابعة نشاط نادى سينما القاهرة منذ منتصف الستينيات ، فإن نقطة الانقلاب الحقيقية ، التى كرست الطريق الذى جاء عليه هذا الكتاب ترجع إلى عام ١٩٧٤ .

كنت يومها قد قبلت فرصة للعمل الصحفى فى موسكو وبين المبررات الأساسية لحماستى فى هذا القبول رغبة فى دراسة السيناريو بمعهد السينما هناك ، وكان بين وصولى وبين اجراءات الالتحاق فسحة زمنية . ولأنها لم تكن المرة الأولى للاحتكاك بالفن الموسكوفى ، ولأنى كنت قد تعرفت فى مراحل سابقة على بعض خبرات الحكيم وسلامة موسى فى التعامل مع الثقافات الأوروبية ، كما لفتتنى الوجهة المعرفية الموسوعية الجسورة للعقاد... لكل ذلك

وغيره لم يكن لى أن انتظر . فمضيت أنهل من مصادر الشارع الفنى شبه الأكاديمية (دار سينما لاتعرض إلا الأفلام القديمة ، وأخرى لاتعرض إلا أفلام التحريك ، وثالثة لاتعرض إلا الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة ، ناهيك عن مكتبة متخصصة لا تبيع إلا كتب الفنون ، وأبعدها لايجاوز نصف كيلو متر من ميدان بوشكين مكان عملى ، وكلها ميسرة وقتا ومالا ..) .

وكان من الممكن أن يبقى الإبحار وسط هذه المصادر شبه الأكاديمية خطوة منطقية فى الطريق إلى معهد السينما لولا دعوة من الصديق صنع الله ابراهيم ، الذى كان يدرس حينها فى المعهد ، كان من نتيجتها أن أصرف النظر تماما عن الالتحاق به .

كان المخرج السورى محمد ملص (صاحب أحلام المدينة الفائز بالجائزة الأولى فى مهرجان قرطاج) يعد فيلم التخرج الخاص به . وكان الفيلم قد انتهى إلا من أصوات تنطقه العربية ، إذ كان جل ممثلية من الأجانب ، ورأيت فى دعوتى مع غيرى للمساهمة فى هذه المهمة ، فرصة لتقصى طبيعة وسبل الدراسة فى المعهد الذى أنوى الالتحاق به .

وكان من نتيجة هذا الاحتكاك المبكر أن أدركت على نحو أوضح عددا من القدرات التى يحتاجها العمل السينمائى – وقد

يكون بعضها فى مجالات تبدو بعيدة تماما عن الفن مثل العلاقات العامة - مع تسليم بافتقاد ، لا أمل فى شفاء منه ، لمثل هذه القدرات ..

وعلى الرغم من يقينى ، وأنا أفرز برنامج المعهد فى مأزقى الجديد من أن الالمام بالحرفيات الحرفيات - على أهميتها لأهلها الممارسين - لم يعد يعنينى كثيرا .. وعلى الرغم من أننى كنت زاهدا منذ البداية فى دراسة مواد كان لابد لطالب العلم فى موسكو أن يدرسها - آنئذ - وكنت أعدها ثانوية من وجهة النظر الفنية .. على الرغم من كل ذلك تبقى فى برامج المعهد مايستحق أن أتحسر على التخلى عنه ..

إن المجتمع السوفييتى يعامل الفن معاملته للدواء .. صحيح أنه متاح بملاليم . وأن الأصناف الأساسية منه متوفرة للجمهور . وأن هذه « الأصناف » تتسع للأفلام المصرية ولتينسى وليامز على السواء . لكن « الأصناف » والتجارب الخاصة لايمكن أن تطلب إلا فى أماكن خاصة ، لمن يعنيهم الأمر ، ومن هنا كانت حسرتى على ما سأفقده من برامج المعهد ، فيما يتصل بمشاهدة التجارب الخاصة والطليعية .

لكنه تكشف لى رويدا مخارج مناسبة . فالمؤسسة الصحفية البارزة التى أعمل فيها لها عرض سينمائى شبه اسبوعى ، وهى تعامل موظفيها بصفتهم صناع للرأى العام ، يجب أن يلموا بما

هو موجـود عالميـا بعيدا عن منـح « الطبيب » ومنعــه هذا كما أن سلطته تهتز كثيرا بالنسبة للبيوتات والاتحادات الفنية المتخصصة ، ناهيك عن غيابها فيما يخص أنشطة فنية تجرى فى إطار البرامج الثقافية للسفارات ، ولم يكن من الصــعب متابعتـها جميعا ، إضافة إلى أفلام مهرجان موسكو السـينمائى، الذى أتيح لي حضــور عروضــه كلها مرات ببطـاقة زهيدة الثمن .

وهنا وهناك اكتشــفت أن الفرصة متاحة لمتابعة الاتجاهات الطليعية ، على نحو لابأس به . وهكذا ذهب معهد السـينما غير مأسـوف عليه فجــامعة الشــارع الحرة الرحبة الضفاف ، الملتزمة بالروح الأكاديمية فى نفس الوقت ، أنسب بلاجدال لمن لايقدر على الاحتراف ، بالذات وهذه الجامعة كانت تمنحنى مع حـرية المنـاورة بالزمن فرصـة التركيز على دراسـة فروع معرفيــة أخرى ، دراســة شبه أكاديمية (*) يمــكن الإشارة من

(*) لم يكن العمل يستغرق أكثر من ثلاث ساعات يوميا لمائتى يوم فى السنة ، وكانت نوعيته (مراجع للمواد العلمية والفنية) تتطلب منى مثل هذه الدراسة ، وكانت فرصتها متاحة بسخاء فى الشارع الثقافى السوفييتى ..

بينهـا ، فيما يتصـل بموضــوعنا ، إلى عـلم النفس وعـلوم الإنســان عامة ..

وطالت الغربة ثمان سنوات كان حب السينما أحد عناصر مغالبتها ، ومع عام ١٩٨٢ وجدت نفسى أجمع أوراقى عائدا إلى أرض الوطن ، وحبا فى الفن ، ويأسا من فقر الشارع الفنى ، ومحاولة لفهم أسباب هذا الفقر ، فهما متكاملا ، رأيت اختيار الطريق الأكاديمي ، فاجتزته فى معهد النقد الفنى ، أحد معاهد أكاديمية الفنون ..

هذه بالبساطة الخلفية التى اتخذ اهتمامى بفن السينما خلالها وجها أقرب إلى النقد والتذوق .

* * *

أما كيف جاءت مادة هذا الكتاب فقد كان يصدف لى – بهذه التجربة فى الحب المعتق للسينما – أن أقرأ نقدا لهذا الفيلم أو ذاك من الأفلام التى شـاهدتها فيصـيبنى الاكتئـاب من العجلة – غالبا ما تفرضها الكتابة الصحفية – التى عومل بها . وفى كثير من الحالات كانت تتملكنى رغبــة فى الدفاع عن فن السينما الذى أحب ، لكنى سرعان ماكنت أحجم لظروف عديدة ، ليس آخرها سبيل النشر المناسب . لكن فى بعض الأحيان ، وحين كنت أرى

مايمكن أن تقود إليه العجلة من تزييف لوعى الإنسان بوجوده كانت جرعة الاكتئاب تفوق القدرة على الإحجام .

ويمكن للقارىء ادراك ذلك من أمثلة متعددة وردت فى الكتاب ، مثل تفرق النقاد فى تقويم فيلم « حنا . ك » .. أولئك يعدونه فيلما يدافع عن القضية الفلسطينية ، وحق العرب فى أراضيهم ، وهؤلاء لايرون فيه إلا مايعبر عن وجهة النظر الصهيونية ، ناهيك عن دعاوى البعض بعداء الفيلم للسامية .. أو مثل ماخلصت إليه بعد نقدى فيلم « إشراق » من أنه يقدم نبوءة بصدد مصير الإنسان فى إطار الحضارة المعاصرة ، بظروفها التى تسعى إلى قتل قدرة الناس على الابداع وتحويلهم إلى نماذج وأدوات وفتح باب الانقراض بذلك أمامهم ، على مصراعيه .. ومقارنة ذلك بما كتب يوما فى مجلة عربية محترمة عن الفيلم (*) : « وأشهر فيلم رعب هو فيلم « تألق » للمخرج الأمريكى الكبير ستانلى كوبريك .. هاهو يراهن بكل تاريخه الفنى لكى ينتج فيلما مرعبا كأقصى مايكون الرعب ، فهو يعرض لشخصية طباخ أسود يعمل فى خدمة عائلة من زوجين وطفلهما الصغير. وهذا الطباخ تتقمصه

(*) الناقد الأستاذ رؤوف توفيق فى مجلة الدوحة (يناير ١٩٨١) ص ١٣٨ .

روح شريرة لأحد أكلة لحوم البشر ، وهو يستطيع التنبؤ بأحداث ستقع ويأتى ببعض الأفعال التى يحاول بها التأثير على الطفل الصغير ، وانتزاع بذرة الحياة من داخله ، لتسكين روح شريرة بدلا منها ، وتجرى الأحداث المرعبة فى هذا الإطار ، حيث يتصارع الزوج والزوجة ضد هذا الخطر الداهم ..

ولن يستغرب القارىء هذا التناقض فى التقويم ، بعد أن يرى تفاصيل رؤيتى للفيلم وهى تفاصيل مختلفة تماما (!!) ومقارنتها بالتفاصيل السابقة .

ولا أود أن أطيل لكنه يلزم التنويه بأن دافعى إلى الكتابة كان ولابد أن يؤثر على منهج اختيار الأفلام ، ومنهج المعالجة النقدية لها .. وهكذا فإن ربط بينها - الأفلام - كونها تعبر جميعا عن جوانب من حياة الإنسان العربى فى مرحلة مصيرية من مراحل وجوده ، على مستوى الظروف التى تحيط به عالميا (اشراق ، الموضوع) وعربيا (حنا . ك ، الحدود ..) وعلى مستوى الأزمة التى يعيشها الإنسان الفرد المتمثلة فى الجدل بين العمل المبدع وبين المرض (شهرة ، اشراق ..) ، فكلها وثيقة الصلة باهتمامى بدراسة علوم الإنسان كما أنها تصلح لتفاوت واختلاف دائمين فى حصيلة الجهد النقدى التذوقى ، مما جعلها صالحة لهدف آخر أعده من أهم أهداف الكتاب ..

الورشة التذوقية النقدية

لقد اعتاد النقاد إدانة الإبداع السينمائى العربى ، لتردى معظمه إلى أدنى المستويات .. بينما يرى معظم « المبدعين » ، احتكاما إلى الشباك ، أن الجمهور « عايز كده » .. وبين النقاد والجمهور والمبدعين تتشكل الحلقة الجهنمية القاتلة التى تحكم السينما فى عالمنا العربى ..

من هنـــا ضرورة أن يتصـدى الناقد لواجبه وينهض بدوره الصعب فى « صناعة » الذوق العام بدلا من الاكتفاء بالإدانة ، أو الاهتمام بوسامته الشخصية ، وهو يواجه الناس باكسسواراته الثقافية الراقية ، دون وعى بأن حجم النكبة السينمائية (والفنية عامة) لابد وأن يلطخ كل وسامة شخصيته ..

وهكذا تشكلت مادة الكتاب النقدية من خلال تصور محورى يرى أن عملية النقد ليست انقطاعا بين ناقد متفرد القدرات ، يفت أحكاما نقدية باترة ، لمتلقين يسلمون باكتشافات لا قبل لهم بها تسليما سلبيا .. تصور يرى فى النقد عملية تواصل يقدم فيها الناقد ، بتواضع واجتهاد ،رؤيته إلى شريك حقيقى متفاعل ، وبإسلوب يركز على حث المشاركة وتنميتها ، ويحاول وضع أسرار اللعبة التذوقية النقدية - إن جاز مثل هذا التعبير - بين يدى

الجمهور ، وذلك بدلا من استخدام وسائل التحجيم المتعمد معه ، دون أن يعنى ذلك البتة حرمان الناقد حقه - بل وواجبه - فى الانجازات المتفردة .

ومنبع ذلك التصور المحورى إيمان بأن الجمهور الواعى الذواقة هو صمام الأمان الحقيقى ليس فى تقدم فن السينما فقط، وإنما فى أى تقدم يصيب هذا أو ذاك من جوانب الحياة .. إذا سلمنا بأنه لاسبيل إلى تقدم حقيقى فى أى مجال ، إن لم يكن تقدما ديمقراطيا ، محكوما فى الأساس بتوجهات الناس ووعيهم ..

وإن كانت الورش الإبداعية قد شاعت هنا وهناك فى الآونة الأخيرة ، للأخذ بيد المبدعين وهم من هم ، من حيث الندرة ، وغموض وتعقيد سبل التكوين .فما بالنا بالنسبة لقطاع جماهيرى مثل المتلقين المتـذوقين .. لاجـدال فى أن ورشـة للتـذوق أهـون بما لا يقاس ..

وهكذا من السعى إلى المشاركة بدأت فكرة الورشة ، وسرعان ما غززها أن النقد والتذوق من الخبرات الإنسانية التى تسرى عليها قوانين ، التعلم أو عملية شف الخبرات ("Imprinting) التى تحكم تعلم الإنسان فى الحياة ، بعيدا عن المناهج المدرسية ، منذ الطفولة وحتى الموت .. لكن لاعتبارات خاصة بالمرونة الزمانية

والمكانية ، ورغبة فى الوصول إلى جمهور أوسع وذى طبائع مختلفة ، وفى اقتراب أوفى يتيح ماتتطلبه الشركة الحقيقية من الاستعادة والمقارنة والتدقيق .. أخذت الورشة شكل الكتاب الذى روعى فى دراساته الفيلمية أن تكون حثا للقارىء الشريك ، على النحو الذى تحدثنا عنا ..

المنهج النقدى

أما على مستوى المنهج الذى اتبعته فى المحاولة النقدية ذاتها فقد إلتزمت من منطق الرؤية المختلفة ، ومنطق الورشة ، أن يجئ النقد بعد عرض حبكة العمل . كما إلتزمت إلتزاما صارما بمجمل جزئياته ، وإتخذت منها حجر الزاوية فى محاولتى النقدية ، وإن لم أتحرج من رفد هذه الجزئيات بكل ما يمكن أن يرتبط بها ويخدم رؤيتى . وقد فعلت ذلك فى إطار إدراك أن الوظيفة التفسيرية وظيفة أساسية من وظائف النقد ، وأن أهمية هذه الوظيفة تزيد فيما يتصل بمنهج إختيارى للأفلام ، لأن عبء المعرفة الفنية والعامة أثقل بكثير على المتلقى العربى اليوم ، فكثيرا ما يكون المشاهد مفتقرا للمعارف التى يستخدمها الفنان فى التأثير عليه ، بالذات ونحن نعيش فى عالم تساهم السينما وتلفاز الأقمار الصناعية فى جعله دار عرض صغيرة رغم تعدد الأصول الحضارية لمبدعيه ومتلقيه ..

وهكذا ألتقى دافعى وحاجة المتلقى ووظيفة النقد من جانب ، مع طبيعة الأفلام من جانب آخر ، وفى إطار التصور العام للورشة التذوقية ، حول طلب المنهج الذى يتسع لتتبع بناء العمل الفنى ، والكشف عن دلالاته التعبيرية ، بهدف البحث عن مقصد الفنان ، وكيف يوظف الجوانب الفنية لتحقيق مقصده ، مع مناقشة المفردات السينمائية ومعانى الرموز والاشارات التاريخية و .. مع إجتهاد لفعل ذلك برؤية متكاملة للعمل الفنى تنبع من جزئياته كما هو ، دون أن أضفى عليه شيئا من خارجه ..

حوار مع الآخـــرين

وقد سعيت إلى سؤال بعض المهتمين وجهات نظرهم فى مادة الكتاب ، لنشرها ضمن صفحاته إدراكا لما يمكن أن يكون للتعددية المستنيرة من قيمة فنية تربوية ، مادام الحديث يدور عن ورشة تذوقية ، بالذات وقد راعيت أن يكون من أطلب رأيه خبيرا بجانب من العالم الذى يدور الموضوع حوله ....

وسعيا وراء أكبر قدر من الموضوعية كنت أقدم الدراسات الفيلمية وحدها ، دون أية أضافات حول أهتماماتى أو رحلتى المعرفية أو .. لمن طلبت رأيهم ، ولم يكن لى علاقة بمعظمهم قبلا . وكنت أسوق طلبى فى إيجاز إدراكا لحساسيتنا نحن العرب تجاه

ذكر القيمة الكامنة فى تعددية الآراء . وكان البعض كريما فلبى طلبى بكلمات مجاملة ، وصارحنى البعض بعد إلحاح ببعض الانتقادات شفاهة ، رأيت أن أشير إليها توخيا لتحقيق الهدف ..

ولعل من المناسب الاشارة إلى أننى حين تصورت مقدمة لهذا الكتاب فكرت مباشرة فى واحد من النقاد المخضرمين ، طمعا فى فائدة أوفى لى وللقارئ ، وقيمة أكبر للكتاب . ورأيت أن أرفق الدراسات الفيلمية بخطاب للناقد الكبير سمير فريد رهنت فيه طلبى - المقدمة - بمدى ما يراه من أحقية مادة الكتاب ذاتها لمقدمة بقلـمه .

وقد سعدت بحرص الأستاذ سمير فريد على كتابة المقدمة ، ولم يكن من العسير عليه وقتها ، وسط مشاغل كثيرة - أخرت المقدمة شهوراً - الأعتذار ، حتى وإن كان فى الكتاب ما يستحق . وقد أعلن سمير وفق تعبيره ، موقفه إلى جانب هذا الكتاب بمجرد كتابته للمقدمة .. لكنه فضل أن يترك للقارىء إكتشاف الكتاب بنفسه ، ولهذا جعل من المقدمة تعبيرا عن تصوره هو - سمير فريد - للنقد ، حتى يترك للقارىء مرة أخرى حق المقارنة ، بعد حق الاكتشاف ، بين منهجه ومنهج الكتاب .

واعترف بأن هذه المقدمة سببت لى بعض الارتباك أو الحرج ، وكان مبعث ذلك أن المنهج الذى فصله الأستاذ سمير يختلف كثيرا

عن المنهج الذى اتبعته ، مما يعطى الانطباع ، وفق تعبير البعض « بعراك نقدى غير صريح ، مما جعلنى أقرر ابتداء أن سمير أغلى علىّ من صفحات كتاب ، لكنى تبينت مع الزمان الرباط المغلوط بين المسألتين .. ورحت أسأل نفسى : لماذا الحديث عن « العراك » بدلا من الحوار الذى يثرى النقد .. وكيف نتهيب الحوار المحدد الصريح بعيدا عن الشبهات ، على صفحات كتاب اعتبره الناقد الكريم عملا يهم فى الأساس المهتمين بالنقد - بعد أن فرق بينه وبين النقد الصحفى الأكثر تأثيرا فى القراء - وحين جعل مثله شرطا لأن تكون الحركة النقدية حركة حقيقية .

وهكذا وجدتنى فى النهاية ، وتمشيا مع منهج الورشة ، التى دارت حولها مادة الكتاب ألحق مقدمة الأستاذ سمير بحوار مباشر حول ماجاء فيها من قضايا نقدية تتصل بموضوع الكتاب ، وبدراسة حول التوازنات التى تحكم السينما المصرية ، التى جعلتنى أرى أن من الأفضل الابتعاد « بالدورة التأسيسية الأولى » لهذه الورشة عنها ..

والحقيقة أننى وجدت الكتاب بعد مقدمة الأستاذ سمير فريد ، والدراسات النظرية التى أضفتها إليها ، وقد وثب وثبة جديدة ، ليس فى مجال الاكتشاف والمقارنة بين المنهج الذى اتبعته والمنهج الذى ينقد وفقه الأستاذ سمير فريد - كما تقترح مقدمته - فهذه

فى نظرى قضية ثانوية ، وإنما فى مجال تحقيق وظيفة الكتاب : ورشة تبادل الخبرات . لكنه يبقى التأكيد على أن الهدف من الكتاب لايمكن أن يتحقق إلا بقراءته بأكبر قدر من الحرية ومن الحوار ، بل والرفض ، وعدم الاستسلام ببساطة لشىء ورد فيه ، فلايمكن أن تكتمل وظيفة الورشة دون حسك النقدى التذوقى أيها القارىء العزيز..

محمد فتحى عبد الفتاح

مقـــــدمة

بقلم : سمير فريد

الشـائع بين النـاس أن النقد هو ماينشر فى الصحف والمجلات ، وأن الناقد هو من يكتب النقد المنشور فى هذه الصحف والمجلات . ولو كان الأمر كذلك لما كان هناك نقد ولانقاد ، لا فى مصر ، ولا فى العالم كله .

فما ينشر على الناس فى الصحف والمجلات من نقد هو الأكثر تأثيرا فى القراء ، ولكن مايجعل الحركة النقدية حركة حقيقية فى هذا الفن أو ذلك هو النقد غير المنشور فى الصحف والمجلات .

ومن هذا النقد كتاب الأستاذ / محمد فتحى عبدالفتاح الذى طلب منى هذه المقدمة لكتابه . فهو كتاب يتضمن مجموعة مقالات عن مجموعة من الأفلام يربط بينها منهج فى تفسير الفن السينمائى قد لا أتفق معه ، وليس من الضرورى أن اتفق معه بالطبع ، ولكنه بلاشك يعد مساهمة فى حركة النقد السينمائى فى مصر ، والتى تعانى من مشاكل كثيرة لامجال هنا لذكرها .

وقد كنت دائما أعتقد أن كتابة مقدمة لكتاب في النقد لاتعني أن تكون نقدا للنقد ، فإذا كان الكتاب في حاجة إلى مقدمة تضع القارىء مفاتيح الكتاب ، فهو كتاب لايستحق القراءة ، ولكن كاتب مقدمة مثل هذا الكتاب في تصوري يعلن بمجرد كتابته للمقدمة عن موقفه إلى جانب الناقد ، وعليه أن يترك للقارىء اكتشاف الكتاب بنفسه ، وأن يجعل من المقدمة تعبيرا عن تصوره للنقد ، أو على أي أساس ينقد ، ويترك للقارىء مرة أخرى حق المقارنة ، بعد حق الاكتشاف ، بين منهجه وبين منهج كاتب الكتاب الذي يكشف عن نفسه بنفسه من خلال نقده للأفلام .

ولعل الملاحظة الأساسية التي أرى ضرورة نشرها في هذه المقدمة حول هذا الكتاب ، أو بالاحرى في نقد النقد ، أن الأستاذ / محمد فتحي عبدالفتاح كما يبدو من فصول كتابه لايهتم بنقد الأفلام المصرية ، إذ يخلو الكتاب من نقد لفيلم مصري وهو بذلك ينتمي إلى طائفة من نقادنا المصريين تحيرني كثيرا ومنذ بداية ممارستي للنقد السينمائي عام ١٩٦٥ .

فالناقد الذي يهتم بنقد الأفلام الأجنبية فقط يضع نفسه في مأزق متعدد الأبعاد ، وأول أبعاد هذا المأزق ادعاء كاذب بمعرفة ثقافات الآخرين أكثر من ثقافته الخاصة ، وثاني تلك الأبعاد اهمال ثقافته الخاصة والمفترض أن واجبه الأساسي هو تطوير وتنمية هذه الثقافة التي يعرفها أكثر من غيرها .

وهذا النمط من النقاد موجود فى بلاد أخرى غير مصر ، ولكنه غير مؤثر فى ثقافته بالضرورة ، ولذلك يبقى على هامش الحركة النقدية ، وينتشر هذا النمط فى البلاد التى لاتعرف الإنتاج السينمائى ، أو لايوجد بها إنتاج سينمائى متكامل ولكن حتى فى هذه البلاد يصبح ذلك النمط غريبا وهامشيا .

وفى السطور التالية أحاول أن أوضح ولأول مرة ، على أى أساس أنقد الأفلام ، فكما سبق وذكرت ، هذا حق القارىء الذى يجب أن يعرفه بنفسه من خلال النقد ، ولكنه واجب الناقد أيضا إذا اتيحت له الفرصة لذلك ،وفى اعتقادى ان مقدمة ناقد لكتاب فى النقد هى شكل مناسب .

فى رأيى أن اللغة السينمائية هى لغة مثل لغة الكتابة ، ولغة التشكيل ولغة الموسيقى ،وغيرها من لغات التعبير الإنسانى ، ولا أقول لغات الإبداع ، فاللغة أداة محايدة قد يبدع بها الإنسان ، أو لايبدع وقد يكون ابداعه فريدا ومتميزا أو يكون ركيكا وسخيفا .

وهذه اللغة السينمائية أيضا مثل كل اللغات لها أبجدية يجب أن يعرفها من يريد التعبير بها ، ولها أجناس وأشكال فنية مختلفة مثل كل اللغات ، وأجناس اللغة السينمائية اليوم أربعة :

(١) جنس الفيلم الروائى

(٢) جنس الفيلم التسجيلى

(٣) جنس الفيلم التحريكى

(٤) جنس الفيلم الوثائقى

والأشكال الفنية التى يعبر من خلالها مستخدم اللغة السينمائية ، فى إطار هذه الأجناس أشكال كثيرة منها الفيلم - المقال ، والفيلم - الرواية ، والفيلم - القصيدة ، والفيلم - المسرحية ، والفيلم - الترجمة أى الذى يترجم رواية أو مسرحية من لغة المسرح أو لغة الرواية إلى لغة السينما .

واستعارتنا للأشكال الأدبية فى الحديث عن أشكال التعبير باللغة السينمائية لايعنى كما يتصور البعض أنها لغة مركبة من عدة فنون ، فإذا كان الأمر كذلك فهى لغة ملفقة ، ولكن الواقع أن لغة السينما باعتبارها آخر لغات التعبير الإنسانى استفادت من كل لغات التعبير السابقة عليها بحكم الضرورة التاريخية ، وعبر نحو قرن من الزمان أصبحت لغة مستقلة ومتكاملة فى ذاتها .

إن مهمة الناقد السينمائى فى رأيى مثل مهمة الناقد الأدبى أو الناقد التشكيلى ، أو ناقد أى فن من الفنون ، هى بتعريف إليوت القاء أضواء على العمل الفنى ربما تخفى على متلقى هذا العمل بحكم عدم تخصصه . وهذا يعنى أن عمل الناقد موجه إلى المتلقى وليس صانع الفن ، وليس معنى هذا عزل صانع الفن عن الناقد أو المتلقى ، فالأطراف الثلاثة تشكل وحدة واحدة ، بها يتطور الفن أو

يتدهور ، فكما يتوجه الناقد بعمله إلى المتلقى ، يتوجه الفنان بعمله إلى المتلقى أيضا ، وهو الذى يربط ويحكم ، بين الناقد والفنان ، وبه تكتمل العملية الإبداعية .

وكما علمنى أنور المعداوى ومحمد مندور فإن الناقد يجيد عمله بقدر تمكنه من تحرير نفسه من كل المؤثرات الخارجية أثناء تلقيه العمل الفنى . والمؤثرات الخارجية تبدأ بحالته الجسدية وحالته النفسية ، وتشمل علاقاته الخاصة بصناع العمل ، وتصوراته للحياة والعالم السياسية والفكرية والأخلاقية ، بل وتصوراته للفن أيضا. وفى عبارة واحدة التحرر من كل حكم مسبق على العمل الفنى أثناء تلقيه ، وللناقد بعد ذلك بالطبع أن يفسر العمل ويحكم عليه على ضوء المنهج النقدى الذى يؤمن به ، والذى يمثل تصوراته للفن والحياة والعالم ، فيصبح النقد بذلك ، وكما يقول سارتر لقاء بين حريتين : حرية المبدع وحرية الناقد وبذلك يؤكد حرية المتلقى أيضا .

وأول ما أضعه نصب العين وعلى سن القلم بعد مشاهدة الفيلم هو البحث عن إجابات للأسئلة التالية :

(١) إلى أى الأجناس الفنية ينتمى الفيلم ، وإلى أى الأشكال ، وموقعه من هذه الأجناس وتلك الأشكال ، أى إلى أى مدى يساهم عمله فى تطورها .

(٢) موقـع الفيـلم من الإنتـاج الوطنى الذى ينتمى إليه وإلى أى مدى يرتبط بالثقـافة الوطنيـة ، وهـل يتوجـه بعملـه إلى جمهور معين ، وإلى أى مدى يساهم عمله فى تطور هذا الجمهور المادى والروحى .

(٣) موقع الفيلم من إنتاج المخرج الذى ابدعه ، وإلى أى مدى يساهم فى تطور هذا المبدع ، ومحاولة معرفة الدوافع وراء إنتاج عمله ، من خلال العمل ذاته .

وليس معنى هذا أن كل مقال هو إجابة عن هذه الأسئلة الثلاثة بشكل آلى ، ولكن إذا لم يتضمن مقال النقد الذى اكتبه الإجابة عن هذه الأسئلة ، سواء نشر فى صحيفة أو كتاب ، فى صفحة واحدة أو مائة صفحة فهو نقد ناقص ،

تلك سطور حاولت فيها تبسيط الأمور على نحو أرجو ألا يكون مخلا ، وأرجو أن يكون مفيدا للناقد صاحب هذا الكتاب ، وللقارىء الذى يقرأه .

رد على سمير فريد

المنهج النقدى وإشكالية التغريب!

لم يكن لى أن أعلق على مقدمة كتاب ضمن صفحاته لولا ما أشرت إليه فى المدخل ومنه شبهة أن يخرج قارىء :«كيف جاء هذا الكتاب ؟ » بوجود شحان نقدى مستتر ، ولولا إلقاء هذا التعليق بعض الأضواء المكملة على منهج الكتاب ، الذى أشار الأستاذ سمير فريد إليه ، وربما إلى اختلافه معه ، دون تحديد الاختلاف ، أو تحديد المنهج أصلا ، إتكاء إلى وضوحه ..

وأبادر بالقول إنه رغم كشف المقدمة عن اشكاليات كثيرة تعانى منها حركتنا الثقافية فأننى سأقف - من بينها - عند اشكاليتين أساسيتين ، ترتبطان ارتباطا لاينفصم بالمنهج الذى اخترته فى دراساتى الفيلمية ، ناهيك عن أنهما تلقيان ضوءا كافيا على الموضوع برمته .

اشكالية التفرقة بين الثقافة الأجنبية والخاصة

لقد قرر الاستاذ سمير فريد أن الشىء الوحيد الذى يود أن يقوله بصدد صفحات هذا الكتاب أن صاحبها : « لايهتم بنقد الأفلام المصرية ، إذ يخلو الكتاب من نقد لفيلم مصرى ، وهو بذلك

ينتمى إلى طائفة من نقادنا المصريين تحيرنى كثيراً فمثل هذا الناقد قد يضع نفسه فى مأزق متعدد الأبعاد ، وأول أبعاد هذا المأزق إدعاء كاذب بمعرفة ثقافات الاخرين أكثر من ثقافته الخاصة ، وثانى تلك الأبعاد اهمال ثقافته الخاصة والمفترض أن واجبه الأساسى هو تطوير هذه الثقافة التى يعرفها أكثر من غيرها » .

***

وأبادر إلى القول بإنه يشق علىّ ، إنطلاقا من مادة الكتاب التى يدور الكلام حولها (حتى لايكون كلامنا ضربا من التمويه أو العبث) ، يشق علىّ فهم هذه الاستقطابية القاطعة بين الثقافة الخاصة والأجنبية .. فإلى أى الثقافتين يمكن ياترى تصنيف الحديث عن فيلم « حنا . ك » ، وصلته بفلسفة الدعاية الإسرائيلية ، ودورانه حول المشكلة الفلسطينية ، أوالحديث عن فيلم « الحدود » السورى ، الذى يتناول واقع التجزئة القاتلة فى عالمنا العربى .. لاشك أن القارىء سيدرك معى اشكالية التصنيف التى أحسها .. بل أننى حتى فى الحديث عن فيلم « اشراق » بما يتناوله من ظروف « عصرية » تسعى إلى قتل قدرة الناس (ونحن منهم) على الإبداع وتحويلهم إلى نماذج وأدوات ، وفتح باب الانقراض ، بذلك ، أمامهم على مصراعيه ..

فى هــذه الأفـلام « الأجنبيـة » ، كنت أحس أنى أتناول موضوعات لابد وأن تؤرق بال كل إنسان عربى يقظ لايقف بنظراته عند سطح مايجرى أمامه ، ولا تحجبه عما يقرر المصير تصنيفات أو تقسيمات موهومة .

ببساطة لم أفهم علاقة أى من الدراسات الفيلمية التى قدمتها بإدعاء المعرفة بالثقـافة العـالمية ، وباهمـال الثقـافة الخاصـة أو « المصرية » (!) ، أو بعدم العمل على تطوير هذه الثقافة .

وأستسمح القارىء بالقفز إلى الفقرة الخاصة بمذهب الأستاذ سمير فريد فى النقد لأنها تعمق إدراكنا لإشكالية مفهوم الثقافة الخاصة والأجنبية ، ولا أقول العجز عن الاستقامة المنطقية ، وفى إطار محدد أيضا ، هو صفحات المقدمة ..

لقد كتب سمير : « وأول ما أضعه نصب العين وعلى سن القلم بعد مشاهدة الفيلم هو البحث عن إجابات للاسئلة التالية :

١ – إلى أى الاجناس الفنية ينتمى الفيلم ، وإلى أى الاشكال ، وموقعه من هذه الأجناس وتلك الأشكال ، أى إلى أى مدى يساهم عمله فى تطورها .

٢ – موقع الفيلم من الإنتـاج الوطنى الذى ينتمى إليه وإلى أى مدى يرتبط بالثقـافة الوطنية وهل يتوجه بعمله إلى جمهور معين ، وإلى أى مدى يسـاهم عمله فى تطـور هــذا الجمهور المادى والروحى .

٣ – موقع الفيلم من إنتاج المخرج الذى أبدعه ، وإلى أى مدى يساهم فى تطور هذا المبدع ، ومحاولة معرفة الدوافع وراء إنتاج عمله من خلال العمل ذاته .

... وإذا لم يتضمن مقال النقد الذى اكتبه الإجابة عن هذه الأسئلة ، سواء نشر فى صحيفة أو كتاب ، فى صفحة واحدة ، أو مائة صفحة ، فهو نقد ناقص » .

منهج نقدى مختلف

ولا أعتقد أننى أجانب الحقيقة إذا قلت إن أول مايضعه الأستاذ سمير فريد نصب عينيه ، وعلى سن القلم هو أول ما أتجاوزه ، وفق المنهج الذى أخترته ، والذى أسترشد فيه أساسا بسؤالين أضبط عليهما خطوى دائما : لمن أكتب ؟ وماهو هدفى من الكتابة ؟

ووعيا بالواقع ، وانطلاقا من السؤالين ، لا ألتفت إلى التقسيمات النقدية المدرسية إلا بالقدر الذى تفيدنى به شخصيا فى فهم العمل ، إضافة إلى ماقد يصدف – أقول يصدف قصدا – وتخدمنى به فى إيصال عوالم متكاملة للقارىء باستخدام رموز قليلة .

وإذا كان الأستاذ سمير فريد يطمح بالضرورة إلى مايحتاج ثقافة عالمية* : موقع الفيلم من إنتاج البلد الذى ينتمى إليه ، وإلى أى حد يرتبط بثقافة صانعيه الوطنية ، وإلى أى مدى يساهم فى تطور جمهوره الخاص المادى والروحى .. وذلك ناهيك عن موقع الفيلم من إنتاج المخرج الذى أبدعه ، وإلى أى مدى يساهم فى تطور هذا المبدع .

وإذا كانت ثقافة الناقد الكبير تبرر الطموح إلى ذلك كله فإن الجمهور الذى أكتب له - تحديداً الجمهور العربي ولا أشك فى أن سمير يعرفه جيدا - والواقع المصيرى المذهل الذى يحيط بنا مما يجعلنى أضع أمامى أهدافا أكثر تواضعا ،غير أهداف سمير « الطموحة » العالمية بالضرورة التى تدور حول ما أضافه هذا الفيلم أو ذاك إلى تاريخ مبدعه وحركة السينما فى بلده الأجنبى وفى العالم .

لقد اخترت المنهج الذى يرتبط على نحو ألصق بدور المثقف فى دعم الكيان القومى ، عن طريق تعميق الوعى بما يحيط به من ظروف ، ومحاولة فعل ذلك شركة مع الجمهور ، الأمر الذى يستلزم التواضع فى تلقى ما أشاهده والتعلم مما يصلنى منه ، وتيسير

* كثير من الأفلام التى ينقدها سمير أفلام أجنبية

سبيل هذا التعلم أمام الاخرين ، دفاعا عن حقهم فى موقف المشارك القيم المحاور ، بعيدا عن تلقى الأحكام بتسليم كالتلميذ الوديع .. وأكرر أن مبعث ذلك هو أنى لا أرى مخرجا للسينما المصرية من الواقع المتردى الذى تعيشـــه ، دون أن تتغير وجهـة المشـــاهد العادى من التلقى السلبى (الغريزى غالبا) إلى المشـــاركة الواعيـة التى يجب على النـاقد أن يكـدّ على طريق الوصـول اليهـا ، بتهيئة سـبل المشـــاركة أمامه وليس بالامعان فى كبحها ..

ونظرا لأن الفيلم صـــار نـتاجا عالميا - أى يعرض على جمهورنا ، وعلى غيره من الجماهير - ناهيك عن أن كثير من الأفلام بات يستخدم كأدوات «دعائية» ، فأنا لا أكتب عن الفيلم كنص مطلق .. إذ لايوجد مثل هذا «النص المطلق» فقد يكون الفيلم أشياء مختلفة فى رأس كل جمهور يتلقاه (مثل حنا .. ك من أفلام المتن ، وزوجة رجل مهم ، وزمن حاتم زهران من دراسة السلطة وتوازنات الفيلم المصرى) . وأنا أكتب تحديدا عن تفاعل المتفرج العربى مع هذا الفيلم أو ذاك ، ومن هنا فإن حديثى يدور حول شىء عربى قح ، حتى لو سلمنا بأن الفيلم أجنبى وقد يكون من المناسب هنا الإشارة إلى أن كل المادة المعرفية التى اتكأنا عليها فى تفسير الأفلام هى لمتخصصين عرب ..

اشكالية النقد بين الحكم والتفسير

والطريف أن المنهج الذى اتبعته فى معالجة ما أخترت من أفلام يتماشى مع التغيرات المستمرة التى طرأت ، ولابد أن تطرأ ، كل يوم على الوظيفة النقدية : « فلم تعد مهمة الناقد اصدار الأحكام التقويمية المباشرة .. لقد تخلى النقد عن دور المعلم الذى يصحح التجارب الفنية معياريا ، بقياسها على جملة مبادىء مسبقة .. لقد تنازل النقد المعاصر - طائعا - عن عرش التقويم وآثر تأجيل الحكم إلى مالا نهاية ، ومد حلقات المداولة والنظر » ، كما كتب د . صلاح فضل أستاذ النقد ، وعميد معهد النقد الفنى (فصول المجلد السابع ص٢٥٢) ..

وفى الواقع فإن ذلك هو التناول النقدى المنطقى المفروض فمسألة الحكم شبه مستحيلة بالنسبة لناقد يرى الأرض التى يقف عليها بوضوح .. ذلك أن الحكم لابد وأن يستند إلى فهم ما يجرى الحكم عليه ، وعملية الفهم عملية مفتوحة تماما .. فلكي نفهم العناصر الجزئية فى العمل الفنى بصورة معقولة لابد - أولا - من فهم العمل الفنى فى كليته ، لكن هذا الفهم للكل لابد أن ينبع من استيعاب العناصر الجزئية المكونة للكل .. وهكذا تدور عملية الفهم وتعميق الفهم فى دائرة يمكن للمتلقى أن يدرك مدى انفتاحها إذا عاود مشاهدة فيلم ما ، خاصة بعد فترة زمنية ..

ويمكن أن يدرك لانهائيتها حقيقة إذا أضاف لعملية فهم العمل الفنى ذاته التساؤل عن علاقة الثلاثى (المبدع - العمل الفنى - الناقد) بالواقع الذى تتم فيه عمليتــا الإبداع والفهم ..

لقد أشار سمير إلى إليوت الذى كان يرى « أن مهمة الناقد هى تحليل العمل الفنى ومقارنته بأعمال من جنسه ونوعه بهدف الكشف عن مساهمة هذا العمل فى التراث النوعى الخاص به .. ماذا أخذ منه ، وماذا أضاف إليه ؟ » وقد قدر لنظرة إليوت هذه أن تتزيا طويلا بالعلمية والموضوعية - لأسباب ليس هنا مجال شرحها - لكن سمير يعرف أن النقد لم يقف عند اليوت ، وأن قصور « علميته وموضوعيته » قد اتضح تماما .. لهذا راحت مدارس نقدية مختلفة تحول جهدها من العمل الفنى إلى عالم المتلقى ، فيما يعد ثورة كاملة تتجاوز مدرسة إليوت التحليلية ، التى كانت تركز على المعنى الداخلى للعمل الفنى .. ذلك أن هذه المدارس ترى أن الدلالة الحقيقية للعمل لاتكتمل إلا عند المتلقى ، الذى يمثل حضورا أساسيا فى عملية التذوق ، وبدلا من معنى داخلى خاص للعمل الفنى ، أصبحت هناك معان تختلف باختلاف المتلقين من ناحية ، وباختلاف الانساق الثقافية والاجتماعية لهؤلاء المتلقين من ناحية أخرى ، وبفهم المبدع لذلك وأخذه بعين الاعتبار ، ويمكن ادراك أهمية الأمر بشكل تطبيقى ، من خلال دراسة فيلم « حنا . ك » .

كما أن هناك مناهج نقدية كثيرة أخرى دخلت الساحة بعد إليوت ولايمكن أن نغض النظر عن نتاجها تحت أى دعوى ، لأن حصاد التجارب العلمية ونتائجها المعرفية مما لايرتبط بمجتمع خاص ، ولايقتصر على الأمم التى أبدعتها .. إن علينا فى هذا الصدد آلا نتخذ موقف التقليد الأعمى ، لكن علينا بنفس القدر تجاوز موقف الغفلة السعيدة، لأن من يعزل نفسه عن ثمار هذه الانجازات بأى دعوى سيظل هو الخاسر الأكبر ..

حتى لانعود نبكى على الاطلال

لكن هل يقتصرالأمر فى مسألة المنهج النقدى التفسيرى على مجرد الاستفادة من الانجازات العلمية العالمية ؟ إن الأمر أخطر بكثير .. ذلك أنه الاختيار الذى يلبى الاحتياجات الحقيقية لدائرة واسعة من المتلقين ، وهو الاختيار الذى ينقذ فن السينما فى مصر من الانقراض ! نعم الانقراض بالتمام والكمال .. فمع الانهيار المطرد لنظريات وإمكانات دعم الإنتاج السينمائى من مؤسسات الدولة يصبح إقبال الجمهور هو الفيصل الذى يتيح لعجلة صناعة السينما ، باهظة التكاليف ، أن تستمر فى الدوران .. نعم إن التنازل عن الجمهور هو تنازل عن صناعة السينما . وإذا أردنا مستوى راق لنتاج هذه الصناعة ليس أمامنا إلا العناية بذوق الجمهور .. من هنا اقتناعنا بضرورة تصدى الناقد

لواجبه فى صناعة الذوق العام ، حتى لانجد أنفسنا جميعا نبكى على الاطلال .

وهناك من يتصور أن سبب انهيار ذوق الجمهور يرجع إلى ظرف مصرى طارىء سيمر ، وهناك من يبرء ذوق الجمهور من كل وزر فى رومانسية يحسد عليها ، وهناك وهناك ..

لكن المسألة للأسف ليست فورة طارئة ، وليست ظرفا مصريا خاصا ، ولنستعيد معا كلمات المخرج الإيطالي بيتر ديل مونتى فى مهرجان الاسكندرية السينمائى حين شارك فيه قبل سنوات بفيلم «البسلة الحلوة» قال مونتى : إن السينما الإيطالية تعانى من الجمهور الذى لايريد أن يرهق نفسه بالأفلام الجادة ، ويبحث عن التسلية بالجرى وراء نجوم الكوميديا ، الذين باتوا يتحكمون ويفرضون متطلباتهم .. وهكذا غير مزاج الجمهور السينما الإيطالية التى بهرت العالم لسنوات وسنوات .

ما نعنيه أن الظاهرة أبعد من أن تكون ظرفا مصريا طارئا ولعل ما قاله مونتى من « أن المجتمع الإيطالى يعيش حالة من الاضطراب بحيث لايستطيع المرء أن يخرج بإجابة محددة عن أى مشكلة ، فليس هناك أبيض وأسود ، بل صارت الأمور تتداخل بصورة ضبابية » .. لعل ذلك لاينطبق على المجتمع الإيطالى وحده .

ويمكن أن تخطو بنا خطوة أبعد فى فهم ظاهرة الجمهور هذه دراسة سوفييتية أجريت فى أوج مايعد نهوضا فنيا سوفييتيا (السبعينيات) وفى القلعة الأولى للذوق الفنى السوفييتى (مدينة لينينجراد) وقررت أن مايبدو رواجا فنيا ليس سوى مظهر كاذب ، وأن الفنون الجادة تواجه مأزقا حقيقيا - لا بل وضعا جديدا وليس مأزقا فقط - نتيجة التغير الذى طرأ على طبيعة الجمهور ، والأفواج الجديدة منه التى جاءت عبر قنوات التلفاز وحفلات المنوعات و .. لقد اصطحبت هذه الأفواج معها من « الأجناس الفنية الشعبية » قيما وتوقعات جديدة تختلف عن قيم الأجناس الفنية الراقية .. وإذا أخذنا الموسيقى هنا كوسيلة للايضاح لوجدنا أن المنوعات قادرة على إثارة ردود فعل إيقاعية عاطفية أقرب منالا ، ولاتحتاج من الجمهور نفس الجهد الذهنى الذى تحتاجه الموسيقى الكلاسيكية..

وكشفت الدراسة أن الغالبية العظمى من الجمهور بات يرتاد الأعمال الفنية للاسترخاء دون اهتمام ، أو حتى ادراك ، للجوانب الفنية ، وبالتالى دون قدرة على التفرقة بين العمل الجيد والعمل الردىء .. وكشفت الدراسة أيضا أن الجمهور الجديد يتوقع من الأعمال الفنية أن تتغير لتوائم ذوقه.

وبينت دراسات سوفييتية تالية أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، ذلك أن الأعمال الفنية التى قدمت خلال الـ ١٥ عاما الأخيرة

شهدت تقلصا مطردا فى عدد العروض الرفيعة المستوى ، ذات القيمة الفنية والفكرية العالية ، لصالح العروض الترويحية التي تخاطب جمهور الشباك ، وأكدت الدراسة أنه بات من المستحيل إزدهار الأعمال الفنية بعيدا عن جمهور الترويح والبهجة ، ومن هنا ضرورة التواصل مع احتياجات هذا المتفرج الجديد من جانب ، واحتياجات الجمهور الطليعى من جانب اخر ، وذلك من خلال تقديم عروض تغطى مساحات فكرية وفنية أعرض ..

* * *

وقد توصلت السينما المصرية إلى مثل هذا الحل أخيراً لكنه حل يمكن أن يقف عند حدود الهرب والاحتيال ، لو استسلم لتكريس الهوة بين جمهورين ، جمهور « لاهى » وجمهور طليعى . ونظرة سريعة عبر أفلام الموسم الماضى يمكن أن توضح لنا الأمر على نحـو أكبر .. وربما لايختلف ناقدان على أن أهم وأفضل أفلام الموسم كانت « سوبر ماركت » و« إسكندرية كمان وكمان» و« سيداتى انساتى » و« كابوريا » ، بعد « سمع هس » ..

وإن كان من الممكن فهم موقف الجمهور من فيلم مثل فيلم يوسف شاهين « اسكندرية كمان وكمان » فمما لاشك فيه أن موقف الجمهور من فيلم « سوبر ماركت » بموضوعه الحيوى السهل العرض ، إلى جانب لغة محمد خان السينمائية الراقية لابد أن يثير أكثر من علامة استفهام ..

وقد يلقى بعض الاسهاب فى الحديث عن فيلم « سيداتى انساتى » أضواء على مانبغيه .. لقد حقق الفيلم نجاحا جماهيريا واسعا مرجعه « المسخرة الراقية » التى نسجها رأفت الميهى عبر مشاهده ، وموضوعه الطريف المرتبط بمشاكلنا ، وهكذا اجتمع رأى الجمهور والنقاد على كونه من الأفلام الجيدة ، لكن هل تحدث الجمهور والنقاد عن نفس الفيلم ؟

لقد تلقى الجمهور الفيلم بمنطوقه المباشر : أربع شابات وسط أزمة الزواج التى يمر بها مجتمعنا قررن الزواج « جماعة » من شاب واحد (محمود عبد العزيز) ، يعمل فراشا فى المؤسسة التى يعملن فيها رغم أنه يحمل درجة الدكتوراه ، بكل المفارقات والتفاصيل الطريفة التى يمكن أن تحيط بسياق كهذا .. بل وتلقى بعض النقاد الفيلم على أنه اسـتمرار لاهتمام رأفت الميهى بموضـوع العلاقـة بين الرجـل والمرأة (!!) ..

لكن القيمة الحقيقية لأنساتى سادتى - وكل موجة أفلام سمع هس - ليس فى خط الأحداث المسطح هذا بل فى الحشو أو النسيج الذى يوشى هذا الهيكل ، والذى يمكن أن يوصل المشاهد إلى افاق أبعد يدرك فيها مخاطر فقدان انسانيته وجنسـه و ... بل ووظائفه الوجـودية : العمـل والحب و .... ، كمـا يدرك أن كل ما يجرى على الشـاشة ، ويضـحك عليه ، له تأثير بالغ على

وجوده ، فى مفارقة مع فلسفة « ماعلينا » التى جرى لسان محمود عبدالعزيز بتكرارها بين موقف واخر ..

والجمهور فى حاجة إلى من يقوده ببساطة ويسر وسلاسة إلى تجاوز الواجهات الأولى إلى العوالم الرحبة التى يصنعها الوشى والحشو والتفاصيل ، حتى يستطيع أن يغوص وحده فى أحوال أخرى ليلاقى فيلم جيد مثل « سوبر ماركت » إقبالا أكبر ...

فهل يمكن أن يلعب النقد دوره فى هذا الصدد ؟ أيا كانت الإجابة فهـذا واجب من واجبـات النقـد .. ومن هنـا الوجهـة التفسيرية التى اخترناها فى هذا الكتاب ، لأن التذوق الفنى ليس حاسة يولد بها المرء ، وليس هبة يهبها الله لهذا ويحرم منها ذاك ، ولأنه ملكة تخضع للاكتساب والتربية والشحذ والترقى ، كما تخضع للتبلد والتردى و ...

نقد الأفلام المصرية

أما مسألة خلو الكتاب من نقد فيلم مصرى فهى ملاحظة صحيحة ، ولا علاقة لها بالثقافة الأجنبية والوطنية ، وكان يمكن أن يعفينا من الرد المسهب حول سبب ذلك أن نحتج بكلمات لسمير فريد نفسه عن النقـد السـينمائى ، جاءت فى مقـدمة كتـابه : « العالم من عين الكاميرا » (مصادفة بحتة أن تأتى كلمة العالم فى عنوان الكتاب) ، الذى ظهر خلال العصر الذهبى للسينما

المصرية . كتب سمير « إن النقد السينمائى فى مصر حيوان هلامى لا جسد له ولا عقل ، وهو كذلك على المستويين النظرى والتطبيقى ولا غرابة فى ذلك ، فموضوع النقد هو الذى يخلق مستواه . والفيلم المصرى ، باعتباره الموضوع الأساسى للنقد السينمائى فى مصر كان لابد أن يخلق نقدا هلاميا بضرورة فساده المزمن وانفصاله التاريخى عن الثقافة والمثقفين » .

وبعد تحفظ واجب علي اطلاق سمير فريد لحكمه المعمم علي هلامية النقد ، وعلى فساد الفيلم المصرى (لاشك فى وجود نماذج تشذ عن ذلك منها كتابات سمير نفسه) أقول كان يمكن أن تعفينا هذه الكلمات عن الإسهاب فى نقاش سمير بهذا الصدد ، فكيف يمكن ونحن نتحدث عن تدارس أصول التذوق السينمائى ، من خلال عمل تطبيقى على مجموعة من الأفلام ، الاعتماد على مادة هلامية فكرا وفنا (ناهيك عن كونها منفصلة عن قضايانا ومصيرنا) .. كان الأمر يفرض ، وقد استهدفنا تعميق وعى الشريك بقضايا الحياة والفن ، التدقيق فى اختيار المادة التى نتناولها فكيف يمكن أن نجتلى نواميس التأثير والجمال ، إن لم يكن المبدع الصانع قد وعيها وقصدها واستطاع التعبير عنها فى عمله ؟

وقد انتهزت فرصة سوء التفاهم حول هذه النقطة لأضيف دراسة مستقلة عن « السلطة وتوازنات الفيلم المصرى » ، تناولت

فيها فيلمين من أهم الأفـلام المصرية فى الفترة الأخيرة ، لا لتبرير ابتعادى عن الأفلام المصرية (أوالحكم عليها) وإنما لتجاوز ذلك إلى فهم بعض الأسباب التى تحيط بها وتؤثر على طبيعة نتاجها ، وعلى تذوق وفهم هذا النتاج .

* * *

هكذا لم أفهم اتهام سـمير لى بإهمال الثقافة الخاصة ولعله يرى بعد قراءة « السلطة وتوازنات الفيلم المصرى » أننى لا أتخذ موقفا ضد نقد الأفلام المصرية ، فلم يكن هناك وراء اختيارى لأفلام الكتاب سوى الإخلاص لوظيفته (وبالمناسبة لعل سمير يساعدنى على أن أجد ناشرا لكتاب جاهز عن المخاض الذى تمر به السينما المصرية حاليا ، وبالطبع لن يجد فيه حديثا عن فيلم أجنبى واحد) .

وتبقى إشارة عابرة إلى رغبتى فى تجاوز ما ذكره سمير فريد حول تأثير النقـد - سواء النقد الصحفى أو النقدالجاد - فى القراء .. فليس من المنطق وروما - السينما المصرية - تحترق أن نقف « لنتحاسب » أى نقد هو الذى يؤثر - والأهم كيف يؤثر ؟ - فى الجمهور ، وإلى أين وصل الجمهور مع هذا التأثير ؟ ولماذا ومن السبب فى هامشية النقد الجاد ؟ وهل يساهم النقاد أنفسهم فى ذلك ؟ و ...

ولعله بات واضحا للقارىء أن الاختلاف الحقيقى بينى وبين سمير (فى إطار المقدمة التى كتبها لكتابى) هو اختلاف حول منهجين .. منهج فى الحكم فصله سمير ، ومنهج فى « التفسير والمشاركة » هو جوهر هذا الكتاب ، ولعل الاخلاص لهذا المنهج هو مايدفعنى أخيرا إلى محاولة العثور على تفسير لاتهامات سمير لى .. فلعل حماسة الناقد الكبير لكتابة المقدمة وسط مشاغل كثيرة أوقعته فى مغالطة منطقية مشهورة ، وقريبة من الطريقة النقدية التى فصلها ، التى تنطلق من تحديد « المدرسة التى ينتمى اليها الفيلم » .. ذلك أن الناقد ضمنى جزافا - فى زحمة مشاغله - إلى طائفة أو شلة من النقاد ، ثم أسهب فى حديث جاهز ، قد ينطبق على هذه الشلة دون أن يكون له علاقة بما أكتب ، أو حتى الطائفة التى يمكن أن يضمنى التصنيف المنصف إليها .. وما دفعنى إلى عدم تجاوز هذه النقطة ، كشفها لمخاطر التصنيف المسبق على « الحكم النقدى » لتوكيد ضرورة النظر فى أصول الأشياء ، حتى لايجىء تقويمنا اتكاء إلى شكليات مثل رؤية فلان يجلس - مصادفة - إلى جوار علان ، أو أية سياقات هامشية أخرى ، حتى وإن اعتصمنا بعد ذلك بحبل التقويم المسبق المخدوم وإن كان فيما يخص وقائع عيانية أخرى ..

لماذا تجنبت الأفلام المصرية

السلطة وتوازنات الفيلم المصرى

المفروض أن العمل الفنى بناء ونسيج محكمان لايؤثر فيهما سوى متطلبات التطور الدرامى الذى تخضع لتدفقه كل الجزئيات الأخرى .. لكن توازنات مختلفة تحكم نتاج الفيلم المصرى مثل متطلبات وجود هذا النجم أوذاك أو مثل ضرورة وجود رقصة أو أغنية أو استعراض ، أو .. توازنات كثيرة تهز بناء الفيلم ونسيجه كثيرا ..

وقد شهدنا أخيرا عملين سينمائيين بارزين هما « زمن حاتم زهران » و« زوجة رجل مهم » حظيا باحتفاء لم يحظ به غيرهما ، وتجلى هذا الاهتمام فى مهرجان القاهرة السينمائى – فى حينه – حيث لم يجد القائمون عليه أجدر منهما – بين الأفلام المصرية – للعرض بالمهرجان .. كما تجلى فى تمثيلهما لمصر فى مهرجانات سينمائية عديدة ، ولعلها واحدة من الفرص النادرة ، التى تصلح لأن نأخذهما مثالا تطبيقيا ، نتأمل من خلاله بعض الظواهر التى تفرض نفسها على السينما المصرية ، ملتزمين قدر الإمكان المنطقة التى تتصل بدائرة التلقى متجنبين مجاهل الضرب فى المطلق ..

***

لعل المدخل المناسب لموضوعنا هو كون السينما ليست فنا وصناعة فحسب ، وإنما واحدة من أخطر أدوات التأثير على الرأى العام أيضا .

وثالوث « الفن والصناعة والتأثير الجماهيرى » بات يظل النتاج السينمائى بتوازنات متشابكة ، تفرضها على الإبداع سلطات مختلفة ، تتوزع بين رقابة الدولة ، وسعى المنتج إلى الربح ، ومتطلبات واحتياجات جمهور الشباك ، وتصورات حركة النقد السينمائى ، ناهيك عن متطلبات النجوم ، وطيف إمكانات صناع الفيلم ، وقدرة هذا الطيف على التكامل فى نتاج متوحد ..

واستأذن القارىء فى استباق السياق وشحذ يقظته فى نفس الوقت لأقرر ابتداء أن مجمل هذه التوازنات يضع الفيلم المصرى اليوم فى منطقة أشبه بمنطقة انعدام الوزن ، ولا بأس بعد ذلك من التطرق إلى الفيلمين .

إن « زوجة رجل مهم » * يقدم حكاية ضابط مباحث (أحمد زكى) تسيطر عليه فكرة الترقى ، وتتلخص دنياه فى تأكيد سلطته

---

* سعيا إلى ما تتطلبه الورشة التذوقية من تواصل أكبر ، يستحسن أن يعاود القارىء مشاهدة « زوجة رجل مهم » ، و « زمن حاتم زهران » .. علما بأن الدراسات الفيلمية اللاحقة تأتى بعد تقديم مسهب للأفلام ، مما يجعل معاودة رؤيتها قبل القراءة أمر غير لازم .

بأى ثمن مما يجعله يتمادى فى ممارساته على نحو خاطىء (أو مريض) والمضى فى ترسيخها بكل السبل ، حتى يجد نفسه خارجها فى لحظة فيهتز توازنه ، ويصل الأمر به إلى حد القتل فالانتحار.

أما « زمن حاتم زهران » فهو يحكى قصة رجل «نور الشريف» ناجح (أو مريض) « لم يجد فى نفسه حيلا للمشاركة فى إزالة آثار عدوان ١٩٦٧ » فهرب لدراسة إدارة الأعمال فى أمريكا ، وعاد بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، ليستغل الظروف الممهدة ، ويقيم بتألق منقطع النظير « زمن » الصفقات المريبة والابتزاز والكسب غير المشروع ، و « دهان الهوا دوكو » ، على اكتاف رموز يوليو واكتوبر ، ولايتورع عن أن يدوس كل ما يعترض طريقه من قيم ، فى سبيل تحقيق هدفه .

غزل السينما للسياسة

وهذه الإشارة السريعة لموضوع العملين تضع يدنا مباشرة على أولى الظواهر الناتجة عن التوازنات فى دنيا السينما وهى غزل النتاج السينمائى للسياسة (حرب أكتوبر والانفتاح فى « زمن حاتم زهران » ، وأحداث يناير ١٩٧٧ ، ودور رجل المباحث فى « زوجة رجل مهم ») . وأن كانت هذه ظاهرة تجارية مفهومة – ولها دلالتها الاجتماعية الهامة أيضا – من حيث جرى السينما

وراء مايشغل وجدان الناس ويسبب لهم أرقا حقيقيا ، إلا أنه لابد وأن يكون للأمر وجه فنى آخر ..

إذ لايكفى « الاستحواذ » على الجمهورالمتجاوب لاقامة عود العمل الفنى فكريا وفنيا . ذلك بالإضافة إلى أن السينمائى حينئذ يطرق موضوعه الساخن ، بعد أن يكون الإعلام قد مهد له بأمثل الصور ، مما يفرض عليه معالجة أعمق وأكثر أصالة ، تنطلق من رؤية محددة وربما موقفا من القضايا التى يتناولها ..

ولكن مثل هذا الأمر لايحدث مع الفيلمين المعنيين ، وتقصى ذلك هنا يفتح الباب أما الظواهر أو التوازنات الأخرى ، التى تُظل الإنتاج السينمائى .

ترهل العود الفنى

ولعل أول مايواجه المتلقى عند مشاهدة أى من الفيلمين ، بعد التعاطف الوجدانى ، هو بعض الحيرة والملل وتوقع النهاية لأكثر من مرة .. لكن الناقد اليقظ يستطيع ، وبقليل من التأمل أن يرصد خلل الإطار الذى صبت فيه فكرة كل فيلم ، مضمونا وبناء فى نفس الوقت ، مما يعكس ترهلا واضحا فى عود العملين الفنى ..

فبالنسبة « لزوجة رجل مهم » يحتار المرء بصدد الإطار الذى جرى فيه تناول تجاوزات رجل المباحث .. وهل هو « فساد الجهاز

الـذى يعمل فيه » ، أو « تأثير السـلطة المطلقـة على نفس صاحبها » ، أو أن الأمر لايعدو « حالة ضابط شاذ مريض بوهم السلطة » . فلو كان فساد الجهاز هو المقصود لما كان هناك معنى للمساحة التى أفردت لتفاصيل ، مثل الخطب العصماء لضابط المباحث الصغير (أحمد مختار) ومدير الأمن الكبير (حسن حسنى) ، رغم إمكانية فهم التضحية بالرجل المهم ككبش فداء دفاعا عن ماء وجه الجهاز .

ولو كان مرض الضابط وشذوذه هو المقصود لما كان هناك معنى للمساحة التى أفردت لعبدالحليم حافظ ولزمن عبدالحليم ، أو معنى لربط الأمر بوقائع يناير ١٩٧٧ (من البداية ، وحتى الوثيقة القضائية التى برأت المتهمين !!) .. ونفس الشىء يمكن أن يقال بالنسبة لتأثير السلطة المطلقة على نفس صاحبها ..

وبالنسبة الفيلم الثانى « زمن حاتم زهران » يحتار المرء بصدد إطاره العـام أيضا .. هل يعبر عن « اتجـاه عام يتمثل فى الانفتاح » أو عن مجرد « تصرفات ناتجة عن عقدة كامنة فى نفس مريض» أم يسرد بصورة محايدة « الكيفية التى تمكن حاتم زهران بها من تحقيق انجازه على هذا النحو الفذ الصاعق الذكى السريع » ..

ولو كان « الاتجاه العام » هو المقصد لما كان لحكاية تناقض

حاتم مع أخيه ، الذى استشهد فى حرب اكتوبر ، كل هذا الثقل المحورى الذى ظهر فى الفيلم ، ولو كان الأمر هو « عقدة حاتم زهران » لما استحق الأمر المساحة الزمنية التى أفردت لحرب أكتوبر ، ولا الحديث عن الاحلام الوردية والتصنيع الثقيل والاشتراكية ، ولا النهاية التى يجتمع فيها الحفيد والأم مع الجد ، والخطبة العصماء حول دفاع الطفل عن حقه حين يكبر ، ولا لكثير من التفاصيل من بحر البقر إلى آية : « إن أشد الناس عداوة للذين آمنوا .. » ولا ينسجم مع أى من التوجهين الصراع الذى اشتعل أواره بين السكرتيرة (بوسى) وبين رجل الصفقات حاتم زهران ، فى الجزء الأخير من الفيلم .. وبالطبع كان يمكن فهم مثل هذا الصراع لو جاء هامشيا ، فى ظل صراعات أكبر ، أما أن يجىء هكذا فدليل تعثر وخلط بين ماهو عاطفة وغيرة ، وبين ماهو اجتماعى وسياسى ونفسى ..

وليس هذا التباين المؤدى إلى التناقض (وهو غير التباين المؤدى إلى الثراء) فى المعالجة مجرد تخريج شخصى من واقع العمل الفنى ، ذلك أن جذوره تمتد إلى تصورات مبدعى الفيلم أنفسهم (ناهيك عن النقاد) .. ومن هنا لم يكن غريبا مثلا أن يربط كاتب السيناريو رؤوف توفيق ، فى المؤتمر الذى عقد فى مهرجان موسكو السينمائى الدولى عن الفيلم ، يربطه بأحداث

يناير بكل ماصحبها من « ارتفاع الأسعار - تحرك الناس - حالة الطوارىء - المواجهة البوليسية الخاطئة » ، بينما يرى محمد خان مخرج الفيلم أنه يعالج استحالة زواج رجل فاشى من زوجة رومانسية ، فى الإطار الذى ذكره رؤوف توفيق ، وترى ميرفت أمين أن الفيلم ليس فيلما سياسيا لأنه « عن رجل أعطيت له السلطة فاستخدمها استخداما خاطئا ، ودفع غاليا ثمن هذا الخطأ » . ويمكننا أن نجد شيئا شبيها فيما قاله محمد النجار مخرج « زمن حاتم زهران » عن تمجيد الفيلم لشهداء حرب أكتوبر (!!) و ...

إن اختلاف التوجهات على النحو الذى سبقت الإشارة اليه ليس بالأمر الذى يمكن اغماض العين عنه ، ذلك أن كل توجه لابد وأن يفرض نفسه على البناء الدرامى ووجهة تدفقه وما ينطوى عليه من تفاصيل .. ومن هنا فنحن نرى أن صانعى العملين يضمنانهما عن قصد (لأنه ليس هناك مايمكن أن يجىء عن غير قصد فى عمل فنى) رسائل متعددة ومتباينة بل ومتناقضة - ويمكن اعتبار هذه ثانية الظواهر التى تحكم دنيا السينما المصرية اليوم - ومن يقومون بذلك يعتمدون على قاعدة يعرفها كل دارس للإعلام وعلم النفس والاتصال ، من وقوف المتلقى عادة عند الجانب الذى يتفق ووجهة نظره من مجمل الرسالة التى يتلقاها .. أى أن أيا من

العملين لايقول شيئا محددا (لأنه يقول كل شيء) متملقا كل السلطات (المتفرج. الناقد. الدولة) تاركا لكل أن يُقَوِل الفيلم مايريده هو .

تملق النقاد

وليأذن لى القارىء مرة ثانية فى قطع السياق فلعلها النقطة المناسبة لرصد توازن ثالث من التوازنات التى تحكم السينما المصرية ، ذلك أن كثير من النقاد لايقتصرون مع مثل هذه الأفلام على قراءة العمل الفنى وجزئياته ، بل يذهبون إلى « قراءة » أنفسهم أساسا ، ويقولون الأفلام - بمنهج انتقائى - مايرون ، وقد يصل بهم الأمر إلى اصدار الأحكام اعتمادا على بعض جزئيات الفيلم ..

ومن هنا لجوء ، من يحاول التزام حبل الصدق منهم ، التأكيد - بعد أن يرى فى الفيلم أو يقوله مايريد - على أن هناك جزئيات أو مشاهد أو رموزاً مقحمة أو دخيلة ، لا تتماشى مع مضمون الفيلم ، بل وقد يذهب الصدق بهؤلاء أيضا إلى الاعتراف بطغيان الأفكار الهامشية على المضمون الحقيقى الذى « قولوه » هم أنفسهم للفيلم .

ويهمنا الاشارة هنا إلى أن النقاد يمثلون سلطة « بالرؤى »

التى يريدون أن تقولها الأفلام ، مما يدفع بالمبدعين إلى أخذ بعض ذلك فى اعتبارهم ، وربما دون أسس فنية كافية .

خلل البناء الدرامى

نعود إلى السياق مرة أخرى فنؤكد على أن هناك خللا هائلا فى البناء الدرامى لكل من العملين المعنيين – الظاهرة الرابعة – ورغم حذرنا من التمادى فى التنظير ، حول أشياء لايفندها المتلقى بالعقل ، وان احسها وأثرت على مدى تشوقه لمتابعة الفيلم أو ملله منه ، إلا أنه لابأس من بعض اللمسات السريعة ، البليغة الدلالة فى ذات الوقت ، فإذا حاولنا أن نسأل فى « زمن حاتم زهران » مثلا عن الطرفين اللذين يجرى بينهما الصراع الدرامى لاكتشفنا أن الطرف الآخر أمام حاتم زهران (أو زمنه) لايمكن من حيث المبدأ أن يكون يحيى زهران ولا زمنه ، ولا والد الاثنين أو رفيق أو فاطمة .. ذلك أننا مع رفيق (صلاح السعدنى) أمام شخصية متخـاذلة خائرة القـوى ، رغم النصر ، ناهيـك عن أن أقل مايمكن قوله فيها أنها متورطة (ليه وجع الدماغ مش الفلاحين اتفقوا مع حاتم قبل كده ، والمقصود أنهم وافقوا على خداعه وإستغلاله لهم ..) ، ومع الوالد أمام رجل يخطب ضد صناعة التجميـل ويسـمح لحـاتم فى الوقت نفسـه باستخدام أملاكه هو

(ويحيى) للحصول على قرض المليون جنيه لها ، لأن أم حاتم رأت أن (حاتم هو اللى باقى لنا) ..

إن الصراع الدرامى يسمى كذلك لأنه صراع بالفعل ،.ولابد أن يكون فى العمل الناجح صراع بين طرفين (ارادات وأفكار واختيارات اخلاقية ..) متقاربين في القوة ، حتى يكون هناك مبرر لاشتعال أواره ، على مدار العمل الفنى ، بما يشد المتلقى لمتابعته .. وهذا شرط لايتوفر لا فى يحيى (الغائب) ولا فى رفيق والوالد (الخائرين) ، ولا فى فاطمة (المنسحبة من « الحاضر وصراعه » طوال زمن الفيلم : أملا بمستقبل فى علم الغيب) .. فمن أين اذن تأتى الارادات المتصارعة فى العمل الفنى ياترى .. ولعل الافتقار إلى صراع بين متكافئين هو الخلل الفنى الأساسى ، الذى أنهار وانفرط معه البناء الدرامى للفيلم ، واهتمام المتفرج به بالتالى ..

وإلى جوار ذلك يوجد الخلط الذى تناولنا جانبا منه بين الدراما النفسية (بطلا الفيلمين مريضان واحد بأخيه والثانى بالسلطة) والدراما الاجتماعية . إن ماهو نفسى ليس مقطوع الصلة بما هو اجتماعى لكن توازنات السلطة تفرض انحيازا معينا حيث يكون الأهون دائما تبرئة كل شىء لادانة فرد واحد .. ومن هنا ظاهرة البطل المريض ، أو المخرج ، الذى تجلى فى الفيلمين .. وليس عيبا

أن نصنع درامات نفسية لكن العيب أن نمتهن ، مع ذلك ، ذكرى شهداء اكتوبر أو زمن عبد الحليم حافظ بأن نجعلها مجرد أزياء خارجية نتاجر بها ، وتساهم فى خلل البناء الدرامى فى نفس الوقت .

ولعل من المفيد التأكيد هنا على أنه حتى مع أشكال فنية يجرى الصراع فيها على نحو أقل انكشافا ، مثل التحقيق الدرامى ، يكون هناك ناهيك عن الصراع ، الخفى الخيوط ، انقلابا فى مواقف الأبطال والمتلقين على حد سواء ، ولهذا فإن هناك فارقا كبيرا بين هذه التحقيقات الدرامية وبين الحكايات التى تسرد على عواهنها « كلشنكان » فتجىء أقرب إلى عرض الحالة منها إلى أى شىء اخر ..

الفيلم يطرح حلا

وترتبط بالبناء الدرامى أيضا ظاهرة الوصول إلى حل فى الفيلم - التوازن السادس - وهى ظاهرة تستدعى التناول على مستوى نظرى عام قبل التطرق إلى المستوى التطبيقى على الفيلمين ..

لقد بات من المسلم به اليوم أن العمل الفنى - أو القطاع الأكبر من الأعمال الفنية - ليس مجالا للحل والعقد . فحتى أكثر المدارس احتفاء بالحل ، وربما بضرورات مثل الايجابية والتفاؤل ،

باتت تسلم بأهمية الصدق الفنى ، الذى يساعد على تعميق الوعى الحقيقى للمتلقى ، بالموقف العام ، حيث إن هذا المتلقى هو نفسه أداة ابداع الحلول الحقيقية ، إن كان هناك مجال لحلول واعية ، بعيدا عن « ميلودرامات » الحلول المصكوكة فى الأغانى والأفلام ، وما أسهل مثل هذه الحلول الأخيرة ، وما أكثرها عبثا فى نفس الوقت ، لأنها قبض الريح ، أن لم تكن نابعة من منطلق وسياق العمل الدرامى نفسه دون اضافات خارجية .

وإذا انتقلنا إلى المستوى التطبيقى العام لوجدنا إلى جوار توازنات « التخريج النفسى » و « دور النجم » و ... التى تذهب بالحل إلى نقاط تفقد صلتها المنطقية والعضوية بسياق العمل وبالواقع معا .. لوجدنا إلى جوار ذلك معضلة حقيقية تنتج عن عدم استقامة البناء الدرامى ، حول موضوع محدد ، فإلى أى حل ياترى يمكن أن يطمح عمل لم تحدد المشكلة التى يجسدها ؟!

ولا بأس على المستوى التطبيقى الخاص من الإشارة إلى القيمة التى كانت ستضفى على « زوجة رجل مهم » وبنائه الدرامى عامة إذا تغاضى صانعوه عن مسألة الحل ، ووقفوا بعملهم عند ضابط المباحث وهو يسمع للمرة الأولى قرار الاستغناء عن خدماته ، وتركوا النهاية مفتوحة هكذا .. ولو حدث ذلك لإستقام قوام الفيلم كثيرا .

أما النهاية الساذجة الفجة لزمن حاتم زهران فهى عجب العجاب ، فناهيك عن أن فاطمة طيبة خارج الفيلم وخارج الصراع (بزمنه) تماما فإن مايقدم على أنه تفاؤل وأمل فى المستقبل يجيء متناقضــا بشــكل تام مع مقولات الفيلم .. وكأن البذرة الكامنة فى إبن البطل هى الجانب الأهم فى صـنع الامتـداد ورســم مصير الأفراد والأمم (وهذا يتناقض مع ثنائية الأخوين حاتم ويحيى المتناقضين ، رغم كونهما من نسل زهران) ، وكأن التربية مسألة أسرية وخلقية متحوصلة ، وليست مسألة اجتماعية بالضرورة يلعب « الزمن » - بالمفهوم الخاص الذى تناوله الفيلم - دورا هاما فيها .

الرموز المستهلكة وسطوة النجم

ولعله سياق الحديث عن الرموز المسطحة الفجة - الظاهرة السابعة - لمصر ولعدم الامتـداد : بالعقم (حـاتم) وعـدم الانجاب (الرجل المهم) ، ولدلالات الأزمنة (من زمن عبد الحليم إلى زمن حاتم زهران) .

ولاجدال فى أن توازنا آخر من توازنات الفيلم المصرى - الظاهرة الثامنة - يفرضه دور النجم أو الشخصية الرئيسية والحضور الطاغى الذى يحظى به على امتداد العمل . والمتلقى أن يتمثل المساحة التى احتلها حاتم زهران (نور الشريف) ، أو

الرجل المهم (أحمد زكى) ، ورغم بروز اسم الزوجة علما على الفيلم .. وقد تفرض الوجهة النفسية لفيلم ما مثل هذه المساحة ، لكن الوجهة النفسية غير خالصة فى فيلمينا ، كما أسلفنا ، وكما يدعى الكثير من مبدعيهما .. وإذا تجاوزنا ذلك فإن الخلل فى أمثال هذين الفيلمين ينبع أساسا من الاهتمام بشخصية النجم على حساب الشخصيات الأخرى ، التى تأتى أدوارها باهتة (وفيق والأب وزوجة الرجل المهم ..) وليست المسألة مجرد ضرورة تماسك دور هؤلاء وحيوية شخصياتهم ، ذلك أن للأمر تأثيره الوثيق على تطور الصراع فى النسيج العام للدراما ، وعلى تحركها كما أسلفنا .

ولعلها النقطة المناسبة التى لابد وأن تقود ليس فقط إلى تهافت ماحول النجم والخط الدرامى المفكك ، بل وإلى ضياعه ضياعا مأسوفا عليه ، فأى قيمة تبقى لأى تفاصيل وجزئيات مدروسة (مهما وصلت إلى حد الابهار فى حد ذاتها) داخل إطار عمل لاتستطيع أن تدرك الأثر الكلى الذى يسعى للوصول إليه .. إن أى قدرات حرفية لابد أن تكون موظفة فى توصيل رؤية ما ، ومن هنا قيمتها الدرامية والتعبيرية ، فإن غامت الرؤية لم يبق لنا إلا التساؤل حول جدوى الإجتهاد فى الجزئيات ، وبالذات فى إبداع جماعى الطابع لابد وأن يخدم طيف قدرات المشاركين فيه هدفا متوحدا .

ومن هنا حسرتنا على ضياع اجتهاد نجوم مثل أحمد زكى ونور الشريف وميرفت أمين ، وعلى لغة محمد خان السينمائية بالجزئيات والتفاصيل الصغيرة الذى يضمنها عمله فى دأب ومثابرة (تابع مثلا سياق انكشاف جزء من ساق ميرفت أمين فابطها فـ ..) وعلى الديكور المعبر لرشدى حامد والكاميرا المتألقة لطارق التلمسانى .. نتحسر على كل ذلك وغيره لأنه لايجدى فتيلا دون بناء درامى جيد .

وأخيرا لعل القارىء يرى خلطا فى حديثى بين تناول البناء الدرامى ومثالبه وبين ما اسميته بالتوازنات السلطوية (للدولة والسـوق واحتياجات الجمهـور والنقـاد) لكنى أطمع أن يجـد فى الأمر بعض المنطق ، فالترابط حتمى بين « المضامين » التى تفرضها التوازنات ، وبين « الأشكال الدرامية » التى تجسد هذه المضامين ، والعلاقة طردية أن سلبا وان ايجابا بين المضامين والاشكال ، لو سارت الأمور سيرها الفنى الطبيعى .

نأتى إلى المحصلة النهائية لحديثنا عن التوازنات ولعله بات واضحا أنه لايكفى لصنع فيلم جيد أن تتوفر عليه كوكبة من السينمائيين الدارسين ، أو الراغبين فى صنع سينما جديدة ، كما لاتكفى لذلك القدرات الحرفية المتفردة ، ذلك أن هناك حدودا أدنى مطلوبة على مستوى الجو العام وجو التلقى ، يمكن إجمال

متطلباتها فى سماح ديمقراطى يعزز فرصة الجدل والتفاعل على مستويات الخلق والنقد والتلقى ،الأمر الذى يمكن أن يقود إلى وعى حقيقى يحكم توجهات الحركة الفنية عامة .

بقيت إشارة إلى أن هذا هو ما دفعنى إلى الاهتمام المسهب بالفيلمين ، إضافة إلى الاحترام والحب لمبدعيهما .. وللناس فى احترامهم وحبهم مذاهب ، ووفق ما أرى فإن أرقى هذه المذاهب هو أن تَصدُقْ من تحترم وتحب القول ، شريطة أن يكون قولك حصيلة جهد حقيقى ، وآسف على جرعة التنظير فأنا أتحدث عن فنانين معظمهم من الأجيال الدارسة فى المعاهد الفنية ، وإلى قراء ينتمون إلى أرقى المحافل الثقافية المصرية .

لنفهم ما يقوله المستر جافراس

حنا . ك

وفلسفة الدعاية الإسرائيلية

على الفرد أن يكون يقظا إذا أراد استيعاب ما يقوله إنسان ذكى ، فما بالك أن كان هذا الإنسان « عبقريا » وليس ذكيا فقط !

أليس عبقريا من يستطيع أن يعمل فى عصرنا بالسياسة ولا يقول فقط ، أو يسمع فقط ، بل ويجد من يصفقون له فى زوايا عالمنا الأربع ، رغم اختلاف المشارب والاتجاهات ؟!

أليس عبقريا ثانيا من يبحر في محيط السياسة العاصف ممتطيا « جواد » السينما ، وهى فن يرتبط بمتاهة مالية بالغة التعقيد والشراسة ، لم تتوان عن ابتلاع كثير من الفنانين العباقرة – فعلا – وفى طرفة عين ؟!

أليس عبقريا ثالثا من يستخدم الأموال الأمريكية فى الهجوم على التورط الأمريكى فى الإنقلاب على الليندى (فيلم Missing الحائز على جائزة أحسن فيلم فى مهرجان كان ، وعلى أوسكار أحسن سيناريو ، والذى أصدرت الخارجية الأمريكية احتجاجا رسميا عليه !!) جهارا نهارا فى العالم كله ؟!

أليس عبقريا أخيرا وليس آخرا من يجيد اللغة السينمائية بدرجة ترفعه فوق منصات الشرف فى أكثر من مهرجان ومحفل سينمائى عالمى ؟!

نعم لقد تجمع حس هؤلاء العباقرة - أتمنى أن يكون مفهوم العبقرية الذى أقصد قد تحدد - جميعا فى رجل واحد هو كوستا جافراس الأمر الذى يفرض على المشاهد العربى أن يتحلى بأقصى درجات اليقظة وهو يقف فى محرابه يعايش « حنا.ك » الذى يتميز عن أفلام المخرج العبقرى الأخرى بارتباطه بوجودنا على نحو من الأنحاء ..

***

ولا جدال فى أن تحديد هذا النحو يشكل محورا أساسيا لأى كلام عن الفيلم ، بالذات وقد أوقع النقاد الناس فى حيص بيص بعد أن تفرقوا * على طرفى نقيض ، أولئك يعدونه فيلما يدافع عن القضية الفلسطينية وحق العرب فى أراضيهم ، وهؤلاء لايرون فيه إلا مايعبر عن وجهة النظر الصهيونية ، ناهيك عن دعاوى عداء الفيلم للسامية !!

---

* جرى « النقاش » فى جو عصبى وإتسم بالإبتسار فى كثير من الحالات

وإذا وضعنا فى اعتبارنا أن مبدعه ممن يصعب أن تخونهم لغة السينما لكان ذلك كله مدعاة إضافية لليقظة والالتزام قدر الإمكان بالعمل الفنى ، الفيصل الأول فى التقويم . والأول تعنى ضمنا أنه ليس الأخير ، ذلك إذا توخينا الموضوعية وأردنا أن يكون لها فى عالم الفن كلمة !

الموضوعية بين النص والفن والمتلقى

وحتى نتفق على أن الموضوعية تتجاوز ماهو مرقوم على الشريط السينمائى لا بأس من بعض الأمثلة .

قد يرتفع صوت المؤذن يدعو للصلاة ، كما يتردد قوله تعالى « قل يا أيها الكافرون ، لا أعبد ماتعبدون ، ولا أنتم عابدون ما أعبد ، ولا أنا عابد ما عبدتم ، ولا انتم عابدون ما أعبد ، لكم دينكم ولى دين » . لكننى أنا المتفرج المسلم أرى ذلك من موقعى بصورة مختلفة تماما عن الصورة التى يراها بها صليبى ، أو حتى إنسان عادى من بلاد الشمال ، تصميه أجهزة دعايته بتحذيرات « المسلمون قادمون » !!

قد يظهر عربى مسلح فى الفيلم واسمعه يصيح مرة – بالعربية – ثورة ثورة حتى النصر ، وأراه أخرى يرفع أصابعه بعلامة

النصر «٧» * لكننى أنظر إلى ذلك كله من موقعى بصورة مختلفة تماما عن الصورة التى ينظر بها أوربى ، لايفهم حتى معنى الألفاظ العربية . وقد أرهقه الالحاح على أعصابه بأحاديث عن الإرهاب والهمجية والغوغائية . ناهيك عن أنه يجد من يصف هذا الرجل فى الفيلم بالإرهابى !

قد يظهر منزل يرجع تاريخه إلى القرن التاسع عشر ، شرقى الملامح راسخ البنيان تزينه الآيات القرآنية وآلة العود .. الخ ، لكنى أراه من موقعى بصورة مختلفة تماما عن الصورة التى يراها بها الأوروبى : نسخة طبق الأصل من المتحف التركى البغيض ، الذى يصرون فى أى نجـع أوروبى على الابقـاء عليه ،

---

* توفر السينما على صانع الرسالة الكثير من الجهد التلفيقى فى هذا الصدد . فالتأثير الذى يجعل اذاعة مثل (B. B. C) تغير خلال ١٥ ق (هى الفارق بين اذاعة خبر فى آخر نشراتها العربية ثم تكرارنفس الخبر فى النشرة التى تليها بالانجليزية) تغير كلمة فلسطينى أو عربى إلى ferorris1 يمكن أن تفعله السينما بيسر شديد ، إذ تصور رجلا مسلحا وتترك هذا يراه فلسطينيا وذاك يراه ارهابيا ، وجافراس يعى هذه الحقيقة جيدا فقد ختم فيلميه عن اليونان « زد » وشيلى « مفقود » دون ذكر لأى من البلدين اعتمادا على فهم المتلقى .

أينما وجد ، وعلى مايذكر به أينما لم يوجد * ، وبأى ثمن كان ، ليظل نذيرا حيا أمام أعين الأوروبيين من تكرار صفحة سوداء فى تاريخهم ، وتأكيدا على بربرية وتوحش ملوك الحريم أنصار «الدين المحمدى » !!

قد يهزنى مشهد بيت ينسف عمدا أمام سكانه لمجرد ايوائهم لعابر سبيل ، وقد يشاركنى الأوروبى ذلك لوهلة واحدة ، لكن الأمر يختلف كثيرا فى عينه ، بعد أن تقوده كل الملابسات إلى أن هذا العابر وحش ماكر ، يمارس بأعصاب باردة بث الألغام وتفجير القنابل لقتل العزل الأبرياء من النساء والأطفال ، فى المدارس والأسواق والباصات .. ذلك إضافة إلى ماتقوده إليه الدعاية من أن سكان البيت قوم يجزم التاريخ والتخلف على استحالة التعامل معهم دون تخويف رادع .. أليس نسف المنزل أخيرا أهون من قتل الأحياء الأبرياء ؟! .

نتمنى أن تكون هذه الأمثلة كافية للايضاح ولا نقول الاقناع

---

* لنأخذ مثلا كنيسة القديس يوسف فى فيينا وهى لم تقع فى يد العثمانيين يوما واحدا وبرغم ذلك لا يمكن أن تنسى دليلتها السياحية تذكرة الرواد بإنه لولا الامبراطور النمساوى وحنكته وشجاعته لكانت أوربا كلها حتى اليوم بلاد خاضعة « للدين المحمدى » ، ترسف فى أغلال البرابرة العثمانيين ..

فهذا حديث آخر عن الموضوعية بين النص الفنى والمتلقى ، ربما كان لنا معه حكاية لاحقة . لكن ما يهمنا التأكيد عليه قبل الانتقال من هذه النقطة هو استحالة اعتبار ماهو مرقوم على الشريط ، رغم أهميته البالغة ، الفيصل الأخير فى الحكم على تأثير العمل الفنى . وأن كان ذلك ينطبق على الأدب والفن بوجه عام قيراطا واحدا ، فهو ينطبق على فن السينما بالذات ٢٤ قيراطا ، لسعة الشقة بين العوالم التى تبدعه والتى تتلقاه من جهة ، وثراء اللغة السينمائية ، البعيدة عن الدلالات القاطعة أو الضيقة المحددة من جهة أخرى .

وقد يرى البعض أنى أورط نفسى والقارىء فى مشكلة لامخرج منها . فأى متفرج نأخذه مرجعا للجكم على الفيلم ؟ أنا أم أنت أم الصينى أم الأوروبى ؟ نعم قد تكون هناك مشكلة ، وقد تكون أكبر أو أهون مما نتصور ،لكن تجاهلها لايلغيها بحال . إن ضرورة الفهم والاستيعاب – وهما ما ندعو اليه منذ البداية – أمر لايترك أمامنا إلا أن نواجهها .

قانون ليبكين والممارسات التعددية

أى جماعة من المشاهدين يخاطب حنا.ك ؟ وإن كان يخاطب أكثر من جمهور فبأى منطق ؟ ... لا بأس من أن نصادر على

الأسئلة الكثيرة ، التى يمكن أن تترى فى هذا الصدد ، بأن نقول أن ليبكين (كان أستاذا للطبيعة النووية فى معهد وايزمان ، وفى نفس الوقت أحد الفلاسفة الذين طوروا أسس الدعاية الاسرائيلية ، وقدموا لها منطقا جديدا) قد أقترح ، تطبيقا للقانون الذى دخل « علم » الدعاية تحت اسمه ، أن تنسى اسرائيل صورتها الذاتية ، وأن تجعل نفسها مرآة يرى فيها كل مستقبل أجنبى ما يعبر عن مشاكله وأهدافه وذاتيته ، وإذا رجعنا إلى نص كلمات الرجل لوجدناه يقول « يجب أن يرى كل فرد الشرق الأوسط من خلال مشاكله الشخصية ، وأن يرفض الانسياق وراء الوقائع أو الحجج الخلقية » .

المهم ليس جافراس وأنما ما يقوله

وأرانى لا أستطيع أن أنحى الأصوات التى تعترض على هذه الوجهة الأنقلابية فى الحديث : مال كوستا جافراس النابغة الذى وظف فنه لمحاربة الفاشية فى كل صورها ، ومال فن السينما بالدعاية ؟

وأبادر بالرد أن شخص كوستا جافراس المصون لا يعنينى هنا بالمرة لأن ما يهمنى هو ما يقوله على رءوس الاشهاد فى فيلمه . ولعل القارىء يعذر لى الاهتمام بالقول دون شخص اذا تذكر الفخ الدعائى الذى حولنا عام ٦٧ إلى بوق واحد، يردد بأعلى

صوت ما يتيح ترويج واحدة من مقولات الدعاية الاسرائيلية ، وما يساعدها أن ترفع عقيرتها « بالأنين » فى أنحاء العالم : « أنظروا أنهم يهمون بالقائنا فى البحر » .. لقد كان معظمنا يفعل ذلك بجهل وحسن نية وقد يكون - أقول قد - جافراس حسن النية فعلا لكن الطريق إلى الجحيم مفروش - كما يقال - بالنوايا الطيبة !

أما عن علاقة الفن بالدعاية فلا أعتقد أننى أقول جديدا ، وإن كان مما يفيد رصد بعض الخطوط العريضة فيما يخص موضوعنا :

- لقد بدأت الحركة الصهيونية أساسا حركة أدبية تاريخية .. أى تهتم بالأدب والتاريخ ! !

- ان السياسة الثقافية الاسرائيلية أحد أساليب وقنوات الدعاية الاسرائيلية .

- ان أقوى الأعمال الدعائية هى تلك التى تقدم نفسها فى ثوب فنى ، بعيدا عن الشبهة الدعائية . وهو أمر ألتفتت إليه الدعاية الاسرائيلية دوما ، وهى تركز عليه بصورة خاصة مؤخرا .

- أن التاريخ الحديث والمعاصر بالذات يعرفان أفلاما صهيونية فاسرائيلية مكرسة للدعاية ، وقد واكب بل وسبق « حنا . ك » أفلام اسرائيلية تقول أهم ما يمكن أن يحسبه عربى لهذا الفيلم .

أننا بذلك لا نصادر على المطلوب وانما ندلل على امكانية أن يكون الفيلم مجرد حلقة فى سلسلة الأعمال الدعائية .

***

ولا بأس من الانتقال بعد هذا التمهيد المسهب إلى « حنا .ك »

يبدأ الفيلم وظلام الليل مازال يرخي سدوله . قوة عسكرية اسرائيلية تلقى القبض على أربعة من الارهابيين (المسلحين العرب) فى إحدى قرى الضفة الغربية لنهر الأردن . ومن داخل أحد بيوت القرية يخرج العسكر وراء الكلاب البوليسية مقتفين آثار شخص خامس . ينقطع الأثر ، ويجذب الكلب الجندى الاسرائيلى فى سعار إلى أحد الآبار . يلتف الجنود حوله ويسفر ضوء كشافاتهم عن شاب قابع فى قاع البئر يرتدى ملابس مدنية . يطلب العسكر منه الصعود : « اطلع اطلع .. بسرعة بسرعة » ويقذفون له بالدلو ليتعلق فيه ويسحبوا الحبل ، ليحاصروه بالأسئلة التى تترى بسرعة : « وين سلاحك ؟ وين خبيته ؟ احكى . متحاولشى تتشطر . كنتم رايحين وين ؟ من وين جايين ؟ شو اسمك ؟ »

نسف البيت والمحاكمة وأبعاد المتسلل

ويقتاد الجنود سليم بكرى إلى السيارة ليوثقوه مع الأربعة الآخرين وتنتقل الكاميرا لمتابعة البيت العربى التقليدى الذى نزل

سليم به ، وهو منزل ناصع البياض ،لا يتلاءم بياضه مع واقع ساكنيه ، وعلى طرف جبل فوق سطحه يرفرف منديل ابيض كالراية .. اصحاب المنزل يدخلون ويخرجون مسرعين كل منهم يحمل مااستطاع من حاجيات ، ويجن المنديل فى رفرفته ، وبعض العسكر منشغلين بالتجهيز لنسف البيت ، بينما يدفع بعضهم بامرأة عجوز تحاول دخول المنزل ثانية ليحميها من الانفجار ... وبعد لحظات يتحول المنزل الى كومة من الرماد امام عيون اصحابه ..

فورا يرتفع صوت اذان الفجر « الله اكبر » يلاحقه اذان مسجد آخر . ورويدا تنفرج تباشير الصباح وموكب نقل المعتقلين ينهب المنطقة بسرعة . يرتفع صوت المسلحين برهة « ثورة ثورة حتى النصر » ونلمح بعضهم وهم يغادرون العربة الى السجن يرفعون اصابعهم لتصنع علامة النصر « ٧ » .

وخلال محاكمة سليم – المدنى الوحيد بين المعتقلين – تبدأ حكايتنا مع حنا . ك المحامية التى كلفتها السلطات بالدفاع عنه . بالكاد تلحق بموعد المحاكمة ، وعلى عجل تخلع سترتها لترتدى ثوب المحاماة ، دون ان يفوتها مداعبة من يغازلها . واثناء المحاكمة يعامل المدعى العام سليم بكرى على انه ارهابى زميل للآخرين ، وهى تدفع بعدم جواز عقابه على شىء لم يرتكبه بحجة

انه ينتويه . ان مصادفة وجوده فى مكان القبض على ارهابيين لا تعنى انه منهم . انه لم يرتكب جرما ، ولم يضبط معه سلاح ، ولم تكشف الملابسات عن شىء يدينه ، ان خطأه الوحيد هو تسلله ولا يحتاج الأمر لاكثر من ابعاده الى الجانب الاخر مرة اخرى . وبالرغم من رد المدعى العام لحنا خلال دفاعها الحماسى الانفعالى فى قانون ذكرت رقمه خطأ ، وتأكدها من الخطأ بعد مراجعة اوراقها ، برغم ذلك تقر المحكمة بدفاعها . ونرى سليم وهو يُرحّل فى عربة جيب الى الحدود . وعلى الجانب الاسرائيلى من الجسر يخلع سترة العسكر الاسرائيليين ، وكان يرتديها لتقيه من البرد ، ويقدمها للجنود الذين يقولون له : انها لك فيشكرهم ويتركها ويمضى فى صحبة احد العسكر حتى منتصف جسر اللنبى تماما ، حيث يخف العسكر من الجانب الاخر للقائه .

حنا وجنينها بين الزوج والحبيب

تفرغ الساحة بعد ذلك لتقديم حنا . ك من خلال مشهدين اولهما لها مع هرتزوج المدعى العام الذى كانت تقارعه فى المحكمة للتو ، ولكن هذه المرة فى نزهة خلوية على الشاطىء . تخرج من البحر لتجفف جسدها وتتحسس بطنها وصدرها وصوت طفل « يوأأ » من خارج الكادر ثم صور اطفال يلعبون وهى تحاول ان تقبل هرتزوج لكنه يردها غاضبا . والمشهد الثانى بعد ذلك مباشرة

لحنا فى المطار وهى تستقبل زوجها الفرنسى ، وسط مظاهر غيرة العشيق (هرتزوج) الذى خف ليرقب اللقاء من بعيد ، بينما يسأله احدهم عن سر وجوده فى المطار : ان كان قادما ام مسافراً أم ان فى الأمر عملية ارهابية ؟

من خلال المشهدين وما تخللهما من حوار يقدم لنا الفيلم صورة بانورامية لحنا . ك وحياتها ، لقد ولدت حنا كوفمان وشبت فى امريكا وان كانت من اصل بولندى . وقد تزوجت من كاثوليكى فرنسى وحملت بذلك الجنسية الفرنسية ، ثم هاجرت دون ان تنفصل عن زوجها الى ارض الميعاد لتعيش فى كيبوتس – مزرعة جماعية مسلحة – وارتبطت فيها بشاعر ، رحل ليعمل سائقا فى أمريكا ، بعد تجربة فاشلة معها استمرت ثلاثة شهور . ولما رحلت حنا الى القدس عاشرت المدعى العام الاسرائيلى هرتزوج دون زواج وحملت منه .

ومن خلال استقبال حنا لزوجها فى المطار ، وتجوالها معه تنفتح امامنا بانوراما مدينة القدس بصبغتها الدينية الخاصة .. فمن حائط المبكى ومسجد عمر وكنيسة العذراء ، الى جمهور المنتمين الى الاديان السماوية يبرز بينهم القساوسة المسيحيون ، وصوت الاذان يقارع اصوات الكنائس على الدوام ، ناهيك عن لقطة سريعة لدبابة محمولة على مقطورة قبل بانوراما القدس مباشرة .

ومن اللحظة الاولى للقــاء حنا بزوجهـا الفرنسى نحس بالحاجز العميـق الذى يفصـل بينهما ، فهى تشرح له معنى كلمة « شالوم » .. انه لا يعرف شيئا عن لغتها ، وتراثها ، الذى تهتم به وتنتمى اليه وتتمسك به . وبينما تحكى في وَجْد يبدو صاحبنا في عالم آخر تماما ، ولا يكف عن محاولته مداعبتها حسيا ..

فى فراشه الانفرادى فى منزل حنا يقلقه صوت الاذان فيخف قاصدا غرفة حنا ، ليجدها فى المطبخ وكأنها تبرد جسدها بالارتكاز على الثلاجة المفتوحة الباب ، يتصل بينهما الحديث ، وتقرر السفر معه لتضع مولودها فى فرنسا .

عودة سليم وقضية المنزل / المتحف

تفاجىء عند ذهابها الى العمل بالبروفيسور – الذى يترأس المكتب القانونى – يوكل قضية لها بالذات ، بناء على طلب صاحب القضية. تذهب إلى السجن وتلتقى عند الباب بميمون طبيب السجن الذى يحييها بقبلة . يتضح أن صاحب القضية هو نفسه سليم بكرى الذى تسلل مرة أخرى ، ومعه وثائق يحاول أن يثبت بها قضائيا ملكيته لبيت أهله ، بعد أن تجاهلت وزارتى الخارجية والداخلية والسلطات العسكرية طلباته المتكررة فى هذا الصدد . وخلال اللقاء تكشف حنا معرفة سليم الانجليزية رغم أنه يتكلم

معها عبر مترجم فتسأله « ما الخطب ؟» ليقول لها إنها هى التى طلبت المترجم . فتجيبه نعم فقد كنت أعتقد أنك لاتعرف الانجليزية. أما وأنت تعرفها فيمكنك أن تدافع عن نفسك وتطرح ماتريد أن تقول . ماذا تريد مني؟! فيرد عليها سليم بأنهم لايستمعون إلى مايقوله ، ويسألها ألا ترفض مساعدته ، رغم اعتذارها لاعتزامها السفر ، بالذات والقضية ستنظر بعد باكر قبل موعد سفرها ، ويناولها أوراقا كاملة للقضية ، ويسألها أن كانت ٢٠٠٠ دولار تكفى أتعابا أم أنها فى حاجة إلى مزيد !

تصحب حنا زوجها الفرنسى فى أزمتها الزمانية لمعاينة الموقف ميدانيا . وفى الطريق إلى القرية يوقفها العسكر ، ويطلبون رخصة القيادة ويسألونها عن وجهتها وينفى الشرطى وجود اسم القرية التى تذكرها « كفر الرمانة » ، ولما يفحصا خريطتها سويا ، يقول لها هناك مايسمى « كفار ريمون » فتقول إن الفرق ليس بكبير، وتمضى إلى القرية ..

تلتقى أول ماتلتقى بطفلة صغيرة فتسألها عن اسمها فلا ترد الصغيرة وتعاجلها أمها باللغة الروسية قولى للسيدة ما اسمك ؟ فترد الطفلة « ليود ميلا » ويتصل الحديث فنفهم أن السيدة ، سوداء الشعر والعينين ، حلت مهاجرة من الاتحاد السوفييتى قبل شهور قليلة . حنا تود أن ترشدها السيدة إلى مكان البيت والسيدة

لاتدرى شيئا عن طبيعة المكان الذى حلت لتسكنه ، وما إذا كان قد شهد يوما ما قرية عربية . تدعو السيدة حنا للدخول إلى منزلها فتطاوعها لترى مجموعة من أولاد المهاجرين الروس فيما يشبه المدرسة . تدعو السيدة حنا للجلوس وشرب الشاى ، لكن حنا تستأذن لعجلتها ، وترشدها السيدة إلى مكان متحف موجود بالقرب منهم .

تدخل حنا وزوجها المتحف لتجد دليلة تحدث الزوار عن محتوياته وتشرح لهم تاريخه الذى يرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر . فيكتور يحدث حنا فيلتفت لهم شاب معه فتاة فى استنكار واستهجان . تركز الدليلة على أماكن الصلاة المزينة بالآيات القرآنية ، وعلى آلة العود وحجرات الحريم ، ومع تكرار الحديث ، الاستنكار يستأذن فيكتور من حنا قائلا سأنتظرك فى الحريم . تتحرك الدليلة ويتحرك الجمع وراءها ، والشاب الذى استهجن ضجة زوج حنا يحتضن زميلته . تمضى حنا وحدها فى مضاهاة مستنداتها على أجزاء المنزل وبعد أن تتأكد من تطابق مافى يدها من مستندات مع واقع البيت ، حتى صورة الأسرة الكثيرة العدد والعيال والتى يظهر فيها سليم رضيعا ، تخرج حنا إلى الفضاء المحيط بالبيت لتجد راعيا عربيا عجوزا يخف وراء أغنامه صائحا كالمجذوب هون كفر الرمانة ، يكرر ذلك ،

والموسيقى الشرقية - التى ركز الفيلم عليها وعلى عزف العود خاصة فى مشاهد بعينها من الفيلم - تتحول إلى لحن أكثر سذاجة .

منطق حنا فى مواجهة منطق هرتزوج

تنقلنا الكاميرا إلى قاعة المحكمة ، وحنا تتحدث مع سليم الذى يروى لها عن سفراته إلى بيروت وبرلين الشرقية والغربية .. وتسلله والطلبات التى قدمها للحصول على تأشيرة ، والقاضى يلفت نظرها « اننا ننتظرك ياكوفمــان » ويحتدم الدفاع ويطول حتى يسألها المدعى العام فى سخرية « من هم أهله - يقصد سليم - ماهى جنسـيتهم أو جنسيته ؟ أنه لاينتمى إلى أحد هنا ولا ينتمى إلى أى بلد وليست لديه أية جنسية . انك تتحدثين عن شخص لا هوية ولا وطن ولا جواز سفر له » فتقاطعه حنا « وقد لايـكون موجـودا بالمرة ! »

يحل موعد الطائرة أثناء الجلسة فيغادر الزوج الكاثوليكى المحكمة إلى المطار تاركا تذكرة حنا لصحفى بروتستانتى تعرف به عرضا فى الطرقة ، وحين تلحق به فى آخر لحظة بالمطار ، بعد ارجاء الجلسة ، يعاملها بجفاء ويبتعد عنها وهى تحاول أن تقبله ويسألها ان كانت قد قررت شيئا بالنسبة للطفل ..

تستيقظ من نومها على رنين التليفون الذى لاينقطع حاملا لها المكالمات العدائية فتضع حدا للأمر بتعليق سماعة التليفون ، وهى تستعد للحاق بجلسة المحكمة فى عجلة يفاجئها جرس مزعج فتتجه نحو التليفون المعلق لتدرك أنه جرس الباب ، تقف مرعوبة والجرس يدق في عصبية ، تستجمع قواها وتفتح الباب لتجد المدعى العام أمامها ، يتعانقان ويسألها عن التليفون المعطل ويطلب اليها أن تعد له مشروبا ساخنا ؟ ويخبرها أنه جاء ليصطحبها إلى مكتب البروفيسور ، وهناك تجرى مناقشة قضية سليم بكرى ، فاقل حكم يمكن أن يصدر فيها هو السجن لثمانية شهور ، وهم يقترحون مساعدة سليم فى الحصول على جنسية بلد صديق ، هو جنوب أفريقيا ، بالذات وملامح سليم وعيونه الزرقاء تؤهله لذلك ، وهكذا يصبح فى امكانه أن يعاود المطالبة باثبات حق ملكيته فى سياق طبيعى ، ويحتدم النقاش ويتهمون حنا بأنها تبدو كوميدية أن كانت تتصور امكانية اعطاء جنسية البلاد لكل من يطلبها من العرب . إن الأمر لايمكن علاجه بالرومانتيكيات والمشاعر العاطفية الفجة والساذجة . وينفجر البروفيسور العجوز « استمعى إلىّ جيدا يا حنا . على مدى ألفى عام عشنا شتاتا راحلين ومرحلين . عاثوا فينا محارق ومذابح . لقد مات أهلك فى الهولوكست . ثم صار لنا اليوم وطن وقومية وكيان علينا أن نحميها بكل السبل

ومهما كان الثمن » فترد حنا وهل ننكر نفس هذه الحقوق على غيرنا ، فيرد فى حسم « نعم لو دعت إلى ذلك ضرورة » .

سليم فى بيت حنا

وتنقلنا الكاميرا بعد ذلك إلى البيت الجديد لحنا (فيللا أنيقة على النظام الغربى) وقد وضعت طفلها الصغير داود ، وهى تحتفل بختان الطفل وتقف بين المدعوين تتابع عملية الختان وما يصاحبها من طقوس . وخلال الحفل يحدث سوء تفاهم بينها وبين هرتزوج الأب حول وضع علاقتهما ، وتحاول هى تهدئة الموقف بتقبيله فيصفعها ثم يعتذر لها فتستسمحه البقاء مع المدعوين بعض الوقت ، لكنه يردها بأنه جاء ليرى طفله ، وينصرف .

وأثناء الحفل يدرك ميمون طبيب السجن الخادمة العربية فى طرقة المنزل تحمل الشراب ، فيستوقفها ويتناول كأسا بيد بينما يمسك الصينية بيده الأخرى حتى لاتتحرك الخادمة ويهتبل الطبيب الفرصة ليعب عدة كئوس ، وهو يحدث حنا عن سليم بكرى الذى تدهورت صحته كثيرا ، بعد أن أضرب عن الطعام منذ اسبوعين ، وأنه يمكن انقاذ الموقف بالافراج عنه بضمانة أحد الإسرائيليين .

وتذهب حنا فى اليوم التالى إلى السجن ، وتضمن بنفسها سليم ! ويخرج ليقيم فى جراج بيتها ، ترعاه معها الخادمة العربية ، وتتحسن صحة سليم رويدا ويقدمه لنا المخرج وهو يرعى

طفل حنا من خلال لقاء بينه - وهو يدفع عربة الطفل - وبين هرتزوج الأب (المدعى العام) المتوجه لزيارة حنا ، وحين يلقاها تحدث مشادة بينهما ، ويحاول اقناعها بأن سليم ارهابى وأنه كان ضمن الارهابيين فى المرة الأولى . وقد عاد اليوم وقد غير استراتيجيته ليستغل علاقته بها ..

وبالرغم من رفض حنا لدعاوى هرتزوج تراقب سليم . وفى احدى المرات ينسل من المنزل بعد أن يدفع إليها بالطفل مباشرة فتتبعه حيث يذهب إلى القدس العربية . ويسهب الفيلم فى تصويره هذه الرحلة بمختلف المؤثرات التى تجسم الجو العربى فمن غناء الشيخ أمام على العود « إذا الشمس غرقت فى بحر الغمام .. » إلى القرآن الكريم إلى صوت أم كلثوم وفيروز ..

ولابد أن يستوقف المرء فى هذا المشهد الطويل جدا ثلاث لحظات على الأقل . الأولى وسليم يتوقف أمام بائع بعد أحد المنحنيات مباشرة ، وكأنه يفعل ذلك عمدا ليراقب ما إذا كان أحد يتبعه . وبالفعل ترتبك حنا وتكاد أن تنكشف ، لكنها تملك زمام نفسها ثم تتوقف هى الأخرى وتشترى من المأكولات . والثانية وسليم يدلف بيسر قرب نهاية المشهد من باب عليه حراسة ، بينما يوقف البوليس حنا لتفتيش حقيبتها حين تحاول المرور بعده مباشرة . واللحظة الثالثة هى لحظة لقاء سليم مع بعض العرب من

بعيد (لونج شـوت) بالاحضان والقبلات وتبادله معهم كلمات قليلة ، ليعود أدراجه بسرعة ، وكأنه كان يؤدى أو يتلقى رسالة محددة من أناس يعرفهم جيدا ..

بعد ذلك نرى سليم متجها إلى الأوتوبيس الذاهب إلى كفار ريمون ، وحنا تتابعه من سيارتها ، وصبى عربى يعرض عليها فطائره ، وامعانا فى اغرائها يقترح عليها أن تأخذ ثلاثة بسعر اثنين ويقطع سليم الرحلة الطويلة إلى البلدة ، ووراءه حنا ، ولايفعل هناك شيئا إلا أن يغادر الاوتوبيس لوهلة مستأذنا السائق حتى يشرب جرعة ماء . ومرة ثانية ليتسرب – سليم – ووراءه حنا إلى القرية القديمة ، ويتجول فى شوارعها وبيوتها المهدمة .. ويرتفع ايقاع مطاردتها له فى أزقة القرية بدروبها الضيقة وأشباح بيوتها المتلاصقة السانجة . وهناك يتوقف سليم وينادى حنا ، فهو يدرك أنها تتابعه ويعرض عليها المسألة « انظرى حولك . هذه البيوت المهجورة وآثار الخراب فى كل مكان . لقد كانت عامرة بالناس إلى أن جاء الاسرائيليون وحولوها إلى خراب ، وكل الذى أريده أن تعود هذه البيوت إلى أصحابها » . وينتهى المشهد بحنا بين ذراعيه فى قبلة وسط الأنقاض .

العملية الإرهابية

تنتقل الكاميرا إلى المطار فى لقطة لهيرتزوج تكرر لقطة وصول

زوج حنا الفرنسى فى أول الفيلم ، نفس تفاصيل اللقطة والسؤال عما إذا كانت هناك عملية إرهابية .. ويصل فيكتور بونيه ، ويصحبه هرتزوج الذى استدعاه لحسم الموقف بعد ولادة حنا ، وتطور العلاقة بينها وبين سليم .

على باب منزل حنا يطل هرتزوج على الجاراج ليجده خاليا من سليم ، ويدق تليفون سيارته فجأة فيعود اليها ليتلقى بلاغا حول وقوع عملية إرهابية ، ويكون تعليقه « مرة أخرى » ، ويتفق مع محدثه أن يظلا على اتصال ، ويصعد إلى المنزل ليجتمع شمل الرجال الثلاثة ، سليم المقيم بالمنزل والضيفين (الزوج والعشيق). وحنا تطلب من الخادمة أن تضيف إلى المائدة طاقمين جديدين .

يذهب بونيه إلى حجرة الطفل ليراه ، وليختلى للحديث مع زوجته ، بينما يقف هرتزوج بالباب ينتظر النتيجة . التليفزيون يعمل ، وسليم يتجه اليه ويحاول إغلاقه ، لكن هرتزوج يطلب منه أن يتركه لأن الأخبار وشيكة . تستأذن الخادمة العربية فى مغادرة المنزل ، وتتشابك كل الخيوط حين تجلس حنا وسط الرجال الثلاثة حول المائدة تردد « .. لا أعبد ماتعبدون ولا أنتم عابدون ما أعبد .. » وسليم يصحح لها ويذكرها ، وبونيه يسأل عما إذا كانت الأبيات لبايرون .. وفجأة يذيع التليفزيون أنباء عن وقوع عملية إرهابية جديدة فى قرية كفار ريمون (البلدة التى زارها سليم) وتظهر مشاهد الجثث عبر شاشة التليفزيون (لقطة قريبة) .

يسأل المدعى العام سليم أين كان ساعة تنفيذ العملية ، ويشهر مسدسه فى وجهه ، ولا ينتظر بل يدير قرص التليفون طالبا ارسال قوة للقبض على إرهابى يدعى سليم بكرى ، والزوج الفرنسى يسأل سليم لماذا لايتكلم ويرد التهمة ؟ فيقول له سليم لقد أصدر الحكم فعلا فما فائدة الكلام ، ولأول مرة حنا مهزوزة تحاول أن تستعيد أحداث الصباح ، وكيف خرجت وعادت لتجد سليم فى المنزل . المسدس مشرع دون أن ينطلق ، بينما يخف سليم لمغادرة المكان ، وحنا تنهر هرتزوج لاستخدامه السلاح ، وسليم يعود حاملا الطفـل الذى وجـده فى طريقه ، ويعطيه لأمه ويقول لهم إلى اللقـاء وينصرف عـدوا ، تطرد حنا المدعى قائلة له ماذا لك هنا ؟! ابنك . خذه ! تلقى الطفـل على ذراعيه لكن الزوج الفرنسى يتنـاوله ويعيـده اليهـا ويخـرج المدعى العام ، ومن بعده الفرنسى بعد أن أخبرته حنا فى حسـم أنها تود تطلب الطـلاق ، وتبقى حنـا وحيـدة بالمنزل مع الطـفل وهى تسـأل نفسـها فى عصبية « أريد أن أعرف من أنا حنـا كوفمان أم حنا بونيه أم حنا هرتزوج .. »

تدخل الحمام وتمضى فى خلع ملابسها ، لتباغتها ضربات على الباب وهى شبه عارية ، ترتدى مشلحا على عجل وتفتح الباب لترى العسكر الذين جاءوا للقبض على الارهابى يحيطون بالبيت ،

منطق الدعاية الاسرائيلية

وربما كان الأنسب هنا ألا نقترب من تحليل « حنا .ك » إلا بعد بعض التحديدات التى تساعدنا فى مهمتنا .

إن « حنـا . ك » فيلم من إنتـاج فرنسى . وقد كان أول من اشـترى حـق توزيعـه لأوربا وأمريـكا - هـكذا بالذات - شركة « يونيفرسال » الأمريكية .

وإن كان ذلك لايعنى بحال أن المشاهد الأوربى / الأمريكى هو الجمهور الوحيد الذى صنع الفيلم من أجله إلا أن المنطق يقول إنه موجه إلى هذا المشاهد بصورة أساسية ، دون أن يمنع ذلك بالطبع مخاطبته لمتفرجين آخرين (وربما مخاطبتهم بمنطق آخر كما سنشير فيما بعد) .

وهنا يصبح لامفر من تناول الفيلم آخذين بعين الاعتبار منطق الدعـاية الإسرائيلية فيمـا يخص الجمهـور * الأوروبى الأمريكى

* تجد الدعاية الاسرائيلية نفسها أمام شرائح مختلفة من الرأى العام تعكس كل منها خصائص معينة ، مما يتطلب تخطيطا دعائيا مختلفا .. فإن كانت هذه الدعاية تسعى إلى خلق أو تأكيد اعجاب الأجنبى بحضارة وليبرالية المجتمع الاسرائيلى ، فهى تؤسس دعايتها بالنسبة لليهودى على رابطة التضامن ، بينما تسعى إلى تحطيم معنويات العربى وإفقاده الثقة فى نفسه ولهذا فلدعاية اسرئيل منطق لكل من اليهودى القاطن فيها ، ولليهودى خارجها والعربى داخلها ، والعربىُ عامة ، ونفس الشىء بالنسبة للأوربى والأمريكى ..

بالذات ويهمنــا التنويه ابتداء بأن منطق الدعاية الإسرائيلية منطق ديناميكى ، ليس فقط بمعنى تغيير الذرائع التى تستخدم مع كل جمهور ، وإنما أيضا بمعنى تغيير أولويات الذرائع التى تطرح على جمهور معين لتناسب الموقف فى اللحظة المعينة بالذات . فقد يعمد المنطق الدعائى حينا إلى الالحاح على مقولة شعب الله المختار ، والحـديث عن النبــوغ اليهودى وفضله على المجتمع الغربى ، لكنه يعود فيخفف قاصدا من هذا الحديث حين آخر ، لصالح التأكيد على وجود ارتباط روحى ومتابعة تاريخية فى العلاقة بين التراث اليهودى والتراث المسيحى ، وأن كليهما تأكيد لعالمية مبادىء معينة وحقائق واحدة ، وأن كل تجريح للتراث اليهودى هو تجريح للتراث المسيحى وانتقاص منه .

وفيما يخص اضطهاد اليهود قد يعمد حينا إلى التأكيد على عقدة الذنب التى اعتمدت عليها إسرائيل ردحا فى التعامل الأوروبى ، لكنه يعود بهذه العقدة إلى الخلفية ويسعى إلى خلق التوتر النفسى والشحن العاطفى باستغلال مايمكن تسميته بعقدة المسئولية.. أى بالالحاح على الأوربى بكونه مصدر الحضارات ، وبكونه مسئولا عن تطور الإنسانية ، وأن ذلك يفرض عليه عملا إيجابيا يعكس عظمته التاريخية ، ويؤكد حقوقه المشروعة فى أى من مناطق عالمنا .

إن الدعاية فى هذا الصدد صاحبة نظرة مرنة قد تجمع بين الشيء ونقيضه ، تبرز ماتريد أن تبرزه وتخفى ماتريد أن تخفيه.

بحسب الأحوال ، يساعدها على ذلك ميل الجمهور إلى النسيان أو عدم قدرته على تمحيص مايتلقى وسط طوفان الرسائل الدعائية التى يتلقاها .

وبصدد عرب إسرائيل والأرض المحتلة .لقد عمدت الدعاية الإسرائيلية طويلا إلى تجهيل الأوربيين فيما يخص الوجود العربى فى أرض فلسطين . وكانت اسطورة « شعب بلا وطن ووطن بلا شعب » تجسيدا بليغا لهذا التجهيل .

لكن تطورات الموقف بعدعام ١٩٦٧ بالذات وفى ظل ثورة الاتصالات بينت استحالة الاستمرار فى هذا النهج .وهكذا لجأت الدعاية الإسرائيلية إلى حجج مختلفة : فمرة . العرب مستعمرون آثروا أن يبيعوا ممتلكاتهم ابان التحرير قبل عودتهم إلى أهلهم ، ومرة أخرى تأكيدات حول مغادرتهم البلاد بناء على أوامر من الزعماء العرب .. وفى النهاية فقد بقى بعضهم يعيشون معنا فى سلام ، ورغم مبادىء تكافؤ الفرص والديمقراطية التى تسود بلادنا ظلوا قابعين فى قاع المجتمع الإسرائيلى ..

وحتى يتكامل حديثنا عن الدعاية لا بأس من بعض الملاحظات الهامة بصددها .

أولا : يواجه القائم بالدعاية منطقا يخالف منطقة بالضرورة وإلا لانتفت الحاجة إلى الدعاية وهو فى سعيه إلى التلاعب بمنطق الجمهور لايسمح بالتناقض بين المنطقين . ولهذا فالمنطق الدعائى يأخذ بعين الاعتبار :

(أ) المنطق الذى يحاربه أن جزئيا أو كليا ، وهو يسعى إلى ابراز نقائصه وتحطيم مقوماته ، وهذا هو منطق الجمهور التى تتجه اليه الدعاية ، والذى قد يكون خصما يريد أن يحقق صداقته ، أو صديقا يريد أن يزيد من درجة استقطابه .

(ب) المنطق التى تتبناه الدعاية وتحاول أن تجعله يتدفق داخل الوعاء الشعورى أو اللاشعورى للجمهور المستهدف .

ثانيا : إن الدعاية تفرق بين شرائح الرأى العام وهى تستبعد من جمهورها أصحاب المواقف المتعصبة .. المواقف التى تتجانس وتتفق فى جميع تفاصيلها وجزئياتها مسبقا ، لأن الدعاية بالنسبة لها عبث ميئوس منه . وإن أخذنا بعين الاعتبار أن غير المهتمين يكفيهم أى كلام عابر ، يبقى الميدان الحقيقى للعملية الدعائية أصحاب المواقف غير (المتجانسة) ، كأن « يؤيد صاحبها الصهيونية ولكنه يرفض تشريد المواطنين العرب ، أو يؤيد الدولة الإسرائيلية ويرفض قرارها بتهويد مدينة القدس ، أويهدم مساكن العرب بدعوى ايوائهم فدائيين » .

كما أن الهدف الذى تضعه الدعاية نصب عينيها هو التغيير فى درجة التأييد أو المعارضة لتصل إلى هدفها النهائى من خلال المتابعة *.

* * *

وبعد هذه الجولة السريعة حول الدعاية الإسرائيلية يمكن العودة إلى « حنا. ك » .

من النقاط التى تحسب لكوستا جافراس بلا جدال تمسكه دوما : من عنوان الفيلم ، ومرورا بإعلانه (الأفيش) ، إلى اللقطة الأخيرة ، بأن عمله يناقش مشكلة حنا. ك . حتى فى أكثر المزانق حرجا لم يعبأ الرجل بالضغوط ، وأصر بحسم على هوية المشكلة المطروحة . وهذه أمانة جديرة ، بأن نتعلم منها جميعا ، وفى مقدمتنا من خلطوا فى أقوالهم وكتاباتهم حول هذا الفيلم ، ومن بينهم الممثل محمد بكرى .

ما الذى يمنع حنا من العيش فى سلام ؟

الموضوع الأساسى الذى يطرحه الفيلم هو المشكلة التى تعوق عيش حنا. ك فى سلام . لقد التحمت مواطنة الشتات حنا. ك ، لحد

* يمكن الرجوع إلى ما ذكر حول الدعاية الاسرائيلية فى كتابى : « فلسفة الدعاية الاسرائيلية » ، « الدعاية الصهيونية » للدكتور . حامد عبد الله ربيع .

الانجاب ، بجوشوا هرتزوج اليهودى الذى ولد فى إسرائيل ، إنهما نتاج وضع حضارى يكاد يكون متطابقا ، ناهيك عن أن الاثنين يحلمان حلما واحدا ، والاثنين يدافعان عن قضية واحدة ، فى إطار قانون واحد .. لكن وظروف كل منهما ساهمت فى أن يخرج دفاع كل بطريقة مختلفة ومنطق مخالف .منطق حنا . ك التى تود أن تمارس السياسة من خلال العاطفة والرومنتيكيات الساذجة التى لاتتفق مع الواقع الذى تعيش فيه . ومنطق هرتزوج – الحارس على الحلم المشترك – الذى يعرف هذا الواقع منذ نعومة أظفاره ، ويفهم بالتالى أن المسألة لاتحتمل الرومنتيكيات التى تؤدى إلى كوارث . وهناك على الهامش البروفيسور حامل الميزان .. والأب الحدوب على الجميع – حتى على سليم – الذى يعى دروس التاريخ جيدا ، وإن كان يفهم أن ظروف شتات حنا تبرر طابع العجلة وربما الخفة والمراهقة رغم كبر السن – ٣٥ سنة نفس عمر إسرائيل – فإنه يفهم فى نفس الوقت أن عليه ألا يدعْ الزمام يفلت فى ممارسات عامة لها نفس الطابع .

ويقنع الفيلم المتفرج بحق بطلته بعد شتات على كل المستويات : الروحى والعاطفى واللغـوى فى أن تعيش وتحب وتتزوج وتنجب طفلا ... ويكون لها بيت ، على أن يتوام ذلك كله مع عالمها الروحى والحضارى ، وقد دخل الأمر حيز الوجود بالفعل . لقد التحمت حنا

مع هرتزوج فى لقاء روحى حول قضية ، عن حب لا عن زواج ، بل وأسفر الالتحام عن حمل بعد « عقم » مع طول الزواج وتعدد العلاقات ، وكاد كل شىء أن يصل إلى نهايته الطبيعية لولا ..

لولا ذلك العربى الذى تفرض « قضيته » نفسها على الاثنين هرتزوج الحارس على الحلم ، وحنا التى تحركت خصوبتها بعد ركود وهى تمارس عملها آمنة على أرضها .. لكن حلم العيش فى سلام يدفعها مع تقاليدها المتغربة إلى التعاطف مع قضية سليم ، الذى لايفتأ يعد – مستغلا علاقته بها – عملياته الإرهابية التى تغتال الأمهات والأطفال ..

ولأن حكاية هذا العربى هى التى اعترضت العلاقة الأمل بين حنا وهرتزوج وحولتها إلى خلاف وتناقض رغم الحمل والطفل ، كان من الضرورى مناقشتها باسهاب . ولهذا يكرس الفيلم مساحته الأساسية لها .

تهافت منطق حنا فى الدفاع عن سليم

وان كان المشهد الأول قد جاء انتصارا لمنطق حنا ، فى اطار العدالة الاسرائيلية القويمة ، اذ اكتفى بابعاد سليم – بعد تسلله – إلى الحدود ، لعدم توفر الأدلة التى تثبت أنه ينتوى أكثر من ذلك . فان المشهد الاخير قد بين ، وفى اطار العدالة الاسرائيلية ، تهافت منطق حنا تماما ، ناهيك عن سذاجتها وعاطفيتها اللتين مكنتا

المتسلل من أن يتابع نشاطه المريب داخل اسرائيل ، حتى يتكلل بعملية ارهابية يروح ضحيتها أبرياء . وبالطبع فقد جاء ذلك لحساب منطق هرتزوج . فهو من بداية الفيلم إلى نهايته يدرك أبعاد الموقف بوضوح ، رغم غياب الأدلة المادية، ورغم التزامه حتى النهاية بالقانون .

وحنا الواثقة المندفعة طول الفيلم تظهر لأول مرة مهزوزة فى المشهد الأخير تحاول أن تتذكر متى عادت فى الصباح ، وما إذا كانت قد رأت سليم ساعتها فى البيت ، الأمر الذى لا ينفى أنه خرج فى غيابها ، ثم تسأل نفسها فى حيرة بعد انصراف الجميع من أنا : حنا كوفمان أم حنا بونيه أم حنا هرتزوج ؟

انه فيلم حنا . ك ، النموذج الذى حرمه الشتات من حشية أو وسادة التاريخ المريحة – اللقب – من جانب ، وهو يقف من جانب آخر على منعطف تغير حاسم فى موقفه وهنا مبرر جديد لأن يكون اللقب « ك » بالذات . لكن النموذج يظل مع ذلك حنا المتمسكة باسرائيليتها التى تتشبث مع أول انجاب لها بأرض الميعاد ، بعد أن سدت مختارة طريق السفر باتخاذ قرار الطلاق .

ولا أعتقد أن الفيلم من وجهة نظر الدعاية الاسرائيلية يمكن أن ينطوى على أدنى مفاجأة للقارىء ، بعد مقدماتى المسهبة فى هذا الصدد .

وان كانت الدعاية كما نوهنا صراعاً بين منطقين ، فيجب أن نقر ابتداء بأن المنطق الاسرائيلى يعمل على تقويض المنطق الأوربى لا بصدد المشكلة الأساسية فى الفيلم بل بصدد المشكلة الفرعية ، وهنا الذكاء والبراعة من وجهة النظر الدعائية . فمشكلة حق حنا وطفلها فى الحياة الآمنة داخل اسرائيل أمر لا تطمع الدعاية فى مجاله لأكثر من دعم الموقف الأوربى ، الذى يقر بهذا الحق ، أما المشكلة الفرعية فهى ترقى إلى المستوى الأول من وجهة النظر الدعائية ، لتباين المنطقين الاسرائيلى والأوربى بصددها .

وحتى عند تناول هذه المشكلة يجتهد الفيلم فى تحديدها تحديدا قاطعا وبدقة متناهية ، فمنذ المشهد الأول نحن أمام مجموعة من المتسللين العرب ، أربعة منهم مسلحون / ارهابيون والخامس تحوم حوله الشبهات . الأربعة أمرهم مفروغ منه ، وبالتالى يختفون من على عتبة السجن فصاعدا . أما الخامس .. ذلك الموجود الذى يطالب بمكان داخل اسرائيل فهو محور الصراع الدعائى فى الفيلم .

تبنى الموقف الأوربى توطئة لضربه

وقد عالج الفيلم هذه المشكلة المحددة فى براعة دعائية تحسب له ، حين قام بتجسيد وجهة النظر الأوربية فى حنا ، وسلم بالمنطق الأوربى ابتداء بالاكتفاء بترحيل سليم ، بل وحين دفعت حنا بعد

تسلل سليم مرة أخرى بحقه فى بيته ، بل وبضمانه وايوائه فى بيتها لما حالت العوائق دون استمرار نظر القضية ناهيك عما يوحى به الفيلم من أن التعاطف يصل إلى أبعد من ذلك بكثير .

هكذا يظل المنطق الأوربى متسيدا طوال الفيلم ، لكن المشهد الأخير يكشف عن مفاجأة محسوبة ، توضح تهافت هذا المنطق وتنسفه من الأساس ، وأجساد الأبرياء الذين راحوا ضحية العملية الارهابية – معروضة بلقطة قريبة على شاشة التليفزيون الذى ود سليم أن يغلقه – التى تمت فى أوتوبيس كفار ريمون ، والتى سرد الفيلم أنباءها بطريقة تقود مع المقدمات التى سبقتها (وجود سليم فى منطقة وجود الارهابيين – زيارة سليم المريبة للقدس وكفار ريمون ، والرسالة التى أبلغها هناك – تعوده التسلل من رقابة حنا – محاولته اغلاق التليفزيون) إلى أن سليم بكرى شريك فيها ان لم يكن محركها الأساسى .

إن المنطق الدعائى الإسرائيلى يقول للأوربى : نحن شعب مسالم لكننا محاطون بعرب يحملون لنا العداوة يتربصون ويتحينون الفرص للقضاء علينا ، وإن كان القدر قد فرض على شعبنا أن يقاتل عن نفسه وعن الحضارة الأوروبية ، وهما أصيلان فى سعيهما إلى السلام والاستقرار ، فلا تثقلوا عليه .

نحن نعرف أن تقاليدكم الليبرالية تجعلكم – وحنا نتاجكم –

تجدون غضاضة فيما نسميه ردعا وأمنا وسلاما إسرائيليا . لكن من يده فى النار ليس كمن يده فى الماء . إن من حق حنا ومن حق طفلها أن يعيشا فى سلام ، وقد رأيتم مساحة العدالة والديمقراطية التى نوفرها لأعدائنا لكنهم قوم خبثاء غوغائيون وبرابرة .. وهاكم نتيجة ترك الحبل على الغارب لهم .

إن أحدا لايفهم التعامل معهم كما يفهمه من عاشرهم منذ نعومة أظفاره ، وها هو أمامكم يرفع سلاحه للتهديد لكنه يعرف الحدود الحضارية التى يتوقف عندها ، ولا يطلق السلاح على إنسان رغم أنه إرهابى يحاول الهرب . فالسلاح فى يده وظيفة محددة .. (نفس وظيفة الدبابات التى تتجول فى القدس حامية مقدساتها).

الردع مع مثل هذا المتسلل - من لبنان فى عام ٨٢ - ومع من يتستر عليه واجب وإلا حدثت كوارث .. أليست لكم آذان وعيون ؟! أليس نسف بيت تستر على إرهابى أهون فى آخر المطاف من ازهاق أرواح الأبرياء ؟!

الصراع القديم وتحويل المتحف إلى مسكن

وطبعا لايقف الفيلم عند هذا الحد فالدعاية لاتؤثر فى الجمهور من خلال المنطق العقلى وحده وإنما تصطنع إطارا لخلق التوتر والتأثير العاطفى الشعورى واللاشعورى فيمن تحدثه .

ويبرز الذكاء الدعائى المنقطع النظير حين يختار الفيلم المنزل /

المتحف لتدور حوله قضية العربى وكأنه يقول للأوربى : أليست هذه الصورة هى نفس صورة المتحف الذى أبقيتموه لذكرى التركى الذى داس مقدساتكم يوم إحتل اراضيكم . إن الصراع ليس بين إسرائيل والعرب . أنه صراع قديم وهو فى حلقة من حلقاته بين المسيحية والإسلام .. ماذا سيكون موقفكم ياترى لو تسلل أحفاد الأتراك وبعد حقب من تحريركم لأراضيكم - كما حررنا أراضينا الاسرائيلية المحتلة - يطالبون بتحويل المتاحف (التاريخ) إلى منازل ووطن (واقع) ؟ ولايمكن أن يخفى على أحد مغزى تقديم القدس بطابعها الدينى فى هذا الإطار .

وليت الأمر يقف عند هذا الحد أن المنطق الدعائى يتملق النزعة العنصرية فى الأوربى ، ويستدعى حكايته مع الهنود الحمر فى حنا البولندية الأمريكية ، ومع الأفارقة فى الإشارة إلى العلاقة الطيبة مع جمهورية جنوب أفريقيا ، ناهيك عن الوضع المتدنى الذى ظهر عليه العرب* فى الفيلم : كخدم ، وسقاه ، وبائعين جائلين.

كما أن الفيلم لا يغفل العزف على وتر عقدة الذنب الأوربية تجاه اليهود : من واقع حنا البولندية ، إلى تذكير البروفيسور لها بهذا الواقع .

---

* يقول منطق الدعاية الاسرائيلية : إننا مع الفكر الغربى المعاصر فى رفضه لتفسير التخلف على أساس انه النتيجة الحتمية للاستعمار والاستغلال الغربى ، فكل مجتمع مسئول مسئولية وجودية عما وصل اليه .

لقد دقق صانعو الفيلم فى اختيار تفاصيلهم بعناية ومضوا فى ذلك إلى ماهو أبعد من كل ماذكرنا ، فبين الموسيقى الشرقية وعزف العود بالذات * وبين السنة الصناعية ** التى تكشف عنها انحناءة شفة حنا العليا ، لايمكن ألا يقف المرء أمام اسماء الأبطال من اسم حنا . ك ، وليس كوفمان فقط ، إلى داود ، إلى اسم سـليم بل وشكله عامة ..

وحين يقول الممثل العربى محمد بكرى أن الفيلم تأخر كثيرا بينما كان جافراس يبحث عن الممثل المناسب ، فإنه لايضيف شيئا إلى ماهو معروف عن دقة جافراس فى اختيار ممثليه . لقد قال جافراس نفسه فى هذا الصـدد وهو يتحدث عن فيلم مفقود : « كان جاك ليمون مشغولا فى ذلك الوقت – يقصد بعد الانتهاء من إعداد سيناريو الفيلم – بتصوير فيلم « صديقى .. صديقى » وبحثنا عن ممثل غيره للدور .ثم فضلنا انتظاره وتأجيل تصوير الفيلم .« أنه – يقصد ليمون – أمريكى مائة فى المائة ويستطيع التعبير عن أشياء كثيرة بالسلب والايجاب » ومع قول جافراس هذا

---

* موقف الأوربى من قضايا مثل الربع تون واعتبارها شيئا لا يمكن أن يستقيم الا مع الخدر والغياب ..

** تعتبر من أبرز المشاكل الشخصية الجمالية والعاطفية .. الخ لجيل من الأوربيات عانى سقوط بعض أسنانه مع سوء التغذية أيام الحرب ..

يصبح غريبا إن تكون نتيجة التأنى والارجاء بالنسبة لفيلم « حنا . ك » هو محمد بكرى بملامحه غير العربية وعيونه الزرقاء ، الأمر الذى يؤهله لأن يكون مواطنا فى جنوب أفريقيا ، كما جاء فى الاقتراح الإسرائيلى ..

إن وجه محمد بكرى يبدو فى السوق بالقدس الشرقية وجها غريبا (متسللا) بين الوجوه العربية . ثم يأتى أمر آخر لايخلو من دلالة هو أن يكون اسم العربى أحد أشهر أسماء سلاطين الترك من جانب بينما لايخلو من جانب آخر من نسيج شالوم «سلام» ، تسليم ، ولم يكن الأمر يستحق التوقف لو لم يكن جافراس قد اختار يهودية أمريكية اسمها جيل كليبورج وسماها حنا كوفمان ، بينما اختار عربيا من إسرائيل اسمه محمد بكرى ليسميه سليم بكرى ويجعله متسللا عائدا من لبنان عام ١٩٨٢ .

الفيلم والمتفرج العربى

وربما تصلح هذه الملاحظة الأخيرة حول سليم مدخلا لكلمة عن الفيلم والمتفرج العربى . فقد سبق أن نوهنا بأن العمل لايتوجه بحديثه إلى الجمهور الأوربى الأمريكى وحده ، وأنه يحدث متفرجين آخرين بالقطع ، وربما بمنطق مختلف .

إنه يقول للعرب بوضوح

– إن الحل المسلح ....

– إن الحل الجماعى أوالتفكير فى دولة أو خلافه مسألة غير مطروحة للنقاش .

– الهامش المطروح هو الحل الفردى وربما عن طريق جنوب أفريقيا ، وفى إطار القانون الإسرائيلى وربما من خلال العلاقة بحنا الإسرائيلية !

– إن سياسة اليد الطولى والردع موجودة لكل من تسول له نفسه عدم احترام الإرادة الإسرائيلية .

أما عن وشائج الصلة بين هذا المنطق والفاشية فهو أمر لايمكن حساب دلالته السلبية كميزة للفيلم ، لأنه يعكس فى هذا الصدد نظرة رسمية معلنة لدولة إسرائيل وقد كان يقف على رأسها – وقت صنع الفيلم – رجل يدعى بيجن له باع طويل فى ممارسة النشاط الإرهابى وهذه سياسة لاتخفيها إسرائيل بل تدبج الأعمال الدعائية حول وقائعها (مثل ضرب المفاعل الذرى العراقى ، واسقاط طائرة الركاب الليبية فوق سيناء وعملية عنتابة .. الخ) .

البناءان الدرامى والفنى فى خدمة الموضوع

إن جافراس يرتكز عادة على سخونة المشكلة التى يطرحها فى أفلامه « السياسية » ، ولايأتيها عادة إلا بعد أن يكون الإعلام قد مهد الأرض له بأمثل الصور ، لكنه لايكتفى بذلك فى الاستحواذ

على تجاوب الجمهور ، إذ أنه يسعى دائما إلى تبنى المتفرج موقفا من المشكلة التى يطرحها .

وتكمن خطورة جافراس فى أنه يقول مايريد بلغة فنية راقية تتسرب إلى وجدان المشاهد ، ربما دون أن يدرى ، لبعدها عن المباشرة والوعظ والارشاد .

إن جافراس لايترك متفرجه فى « حنا . ك » بعيدا عن التوتر لحظة واحدة فبعد البداية الآسرة (تسلل - توقيف - نسف - محاكمة) يجد المتفرج نفسه مباشرة فى غمار علاقة أسرة أخرى (زوج ، عشيق . وطفل من عشيق) ولا يخفت التوتر بعد ذلك ..

لقد اختار جافراس البناء الدرامى الذى يجعل حنا ومعها هرتزوج يواجهان - وهما « سمنا على عسل » - مشكلة مفروضة عليهما من الخارج . أزمة جاء بها سليم المتسلل ، ويكاد الصراع الدرامى إزاءها أن يتوقف بعد ابعاد سليم لتمضى حياة حنا فى سياق أوربى طبيعى ، به أزمة أخرى - الحب والحمل والزواج - يقرر أبطالها مصائرهم بأيديهم . لكن وصول سليم يفرض عليهم مشكلة من جديد . وهكذا يتجاوز الأمر مسألة إثراء الأزمة الرئيسية بعدد من الأزمات الفرعية التى يواجهها أبطال الفيلم ، إلى نوع من التوازى والتقابل بين الأزمتين المشار إليهما .

وإذا أخذنا التباين فى الايقاع بين الحركة السريعة للمشاهد

الأولى (تسلل ، وتوقيف ، ونسف ، ومحاكمة) والحركة الهادئة فى المشـــهد الخلوى لحنا وهرتزوج على الشـــاطىء ، الذى يلى المشاهد الأولى مباشرة لوجدناه موظفا فى إضاءة الدور الذى يلعبه سليم فى تغيير ايقاع الحياة الطبيعى والإنسانى..

وإذا تجاوزنا كل ذلك ومعه العناية البالغة برسم الشخصيات ، على النحو الذى تحدثنا عنه بالنسبة لحنا وسليم ، ومددنا البصر إلى عوامل أبعد خفاء فى صناعة السينما لتجسدت خطورة مايصنعه جافراس الفنان . وعلى سبيل المثال إذا أخذنا مشهد ميمون - طبيب السجن - فى بيت حنا والمفارقة التى تضمنها المشهد بين ابلاغها عن تدهور حالة سليم وبين التصرف شبه الكوميدى الذى يأتى به حين يحتجز الخادمة ، يعب الكئوس واحدة تلو الأخرى ، لوجدنا المشهد موظفا فى الفيلم - إلى جوار ميزة التباين فى القاء الظل على طبيعة المتعاطفين مع العرب .. ،

وإذا تابعنا استخدام صانعى الفيلم للكاميرا لوجدنا لقطة سليم فى البئر مأخوذة عموديا : « لقطة عين الطائر » التى تؤكد أن سليم محكوم عليه فى النهاية ، ولوجدنا لقطة سليم وهو يبادل بعض العرب الحديث فى آخر رحلة القدس القديمة « لقطةبعيدة جدا » لاتشفى من جانب شغف المشاهد الذى تابع المطاردة طويلا ، وتمهد من جانب آخر للمفاجأة التى ستحدث فى نهاية الفيلم ، بينما

تأتى لقطة جثث ضحايا العملية الإرهابية لقطة قريبة جدا تفصل وتجسم النتيجة ..

وإذا تمعنا اللون الأبيض للبيت العربى الذى نسف فى أول الفيلم بالمنديل الأبيض الذى يرفرف فوقه لأدركنا طبيعة الاستخدام الدرامى للون الذى لايتلاءم وواقع ساكنى البيت ..

ترجمة دقيقة لتوازنات القوة

تبقى كلمة أخيرة ، أن هذه الدراسة المطولة ليست إلا دعوة للفهم دون مغالطة للنفس ، بالذات والفيلم يجىء فى توافق زمنى مع أحداث جسـام تدور على الساحة العربية ، والفلسطينية منها بالذات ، وفى إطار تحالف استراتيجى بين أمريكا وإسرائيل ، ومع لغط كثير يدور حول القدس ..

ولايمكن أن يخفى على أحد أن هناك ديالكتيكية معينة تربط بين النشاط الدبلوماسى والنشاط الدعائى والنشاط العسكرى .

أما عن الفيلم والقضية الفلسطينية فقد أصبح مألوفا لدينا قول القائلين بأن السياسة وحلولها ليست سوى ترجمة دقيقة لتوازنات القوة بكافة مقوماتها ، ولا جدال فى أن حلول الفن ، خاصة أن كان فنا على فعالية وانتشار وتكلفة فن السينما ، لاتختلف كثيرا عن حلول السياسة حتى لو كان صانع هذا الفن « عبقرى » مثل جافراس ..

كابوس الإنسان العادى

رحلة في مجرة الإنسان

لعل أول مايطرأ على ذهن القارىء هو تساؤل حول هوية الإنسان العادى الذى ننسب الكابوس اليه ..

وقد يدهش القارىء إذا قلت أن هذا الإنسان هو أى ممن يحيطون بى وبه ، بل وربما كنته أنا نفسى ، أو كانه هو نفسه ..

ولاشك فى أن دهشة القارىء العادى - وربما استنكاره - ستزداد إذا عرف أن الكابوس المعنى يتناول فيما يتناول ، واقع إنسان جّد على طريق قتل ابنه وزوجته ، لكن قدره أسفر عن هلاكه هو نفسه متجمدا فى متاهة وسط الثلوج ، بينما افلت الابن وأفلتت الأم من براثنه ، بعد أن راح من مد يد العون ضحية لهذا الكابوس ..

وربما كان المناسب أرجاء اللجاج حول علاقة الإنسان العادى بهذا كله بعض الشىء ، فقد يغنينا استشراف عالم هذا الإنسان ، كما عبر عنه فيلم اشراق Shininq ، يغنينا عن بعض أو كل هذا اللجاج .

* * *

لأن النداء الغامض - أو اشراق - فيلم تتعـــدد وتتباعد مستويات فهمه فلا بأس من أن يكون مدخلنا اليه جولة فى دروب التجربة الإبداعية لمخرجه « ستانلى كوبريك » . وقد آثرنا اختيار هذا النهج لأن « كوبريك » أقرب إلى الفنانين الذين يدور اهتمامهم حـول موضـوعات محدودة العدد ، لايكلون من علاجها المرة تلو المرة ، وان أجادوا اخفاءها فى سياقات مختلفة . وربما ساعدتنا هذه الجولة فى تعرف الملامح التقريبية لعالمه : طبيعة القضايا التى تؤرقه ، والمفردات التى يستخدمها فى التعبير عن هذه القضايا ، الأمر الذى قد يشحذ حسنا فى التعامل مع عالم هذا الفنان المتميز ..

لقد كتب « كوبريك » عن أول أفلامه « الرهبة والرغبة » مايمكن أن نعده واحدا من محاور نتاجه الفنى كله : أن « الرهبة والرغبة » دراما عن الإنسان الضائع وسط عالم معاد له . إنسان يبحث عن سـبيل إلى فهم نفسه وفهم الحياة حوله . إنسان يواجه خطر الهلاك ، أمام عدو أخذ بتلابيبه ، والغريب أن هذا العدو يكاد عند التمعن أن يكون مصنوعا من طينة الإنسان نفسه ، وأن غاب ذلك فى معظم الاحيان عن ناظرنا ..

وإذا كان « كوبريك » قداختار فى « الرهبة والرغبة » تجسيد الإنسان فى جنود وجنرالات فإنه يعود إلى نفس التجسيد أكثر

من مرة فى أفلامه ، ولعله يبرز ذلك فى قوله عن فيلم « سبل المجد » : أن الجندى يستحوذ على انتباهنا ، لأن الهستيريا تلف كل مايحيط به من ظروف . إن الحرب بكل مافيها من فظائع هى دراما بحتة . ولعل ذلك يعود إلى كونها أحد المواقف القليلة المتبقية ، التى تتيح للإنسان أن يهب ويدافع ضد مايعتقد أنه يناوئه . فالمجرم والجندى يتمتعان على الأقل بفضيلة أن يكونا ضد شىء ، بينما تعود كثير من الناس فى عالمنا ، تقبل نوع من الانعدامية ، أو اتخاذ سلسلة من المواقف غير الواقعية ، لكى يعتبرهم المجتمع عاديين ، ومن العسير تحديد المسئول عن المؤامرة الكبرى : أهو المجرم أم الجندى أم نحن ؟

وتكشف لنا المقتطفات السابقة أن « كوبريك » ربما يتجاوز - فى فنه - الرؤية والكشف إلى التحريض غير المباشر ، الذى قد يبلغ حد الفوضوية ، وألا فكيف جاز له أن يضعنا « نحن » - الناس العاديين - بين المسئولين عن « المؤامرة الأكبر » ، وأن يعبر عن اعترافه بتمتع المجرم والجندى بفضيلة أن يكونا ضد شىء ..

وأن كان لنا أن نختلف مع «كوبريك» ، أساسا فى نزوعه نحو الفوضوية إلا أننى أجد عسيرا ، فى هذه العجالة حول عالمه ، اغفال الحديث عن العلاقة الخاصة التى تربطنى بهذا العالم -

ربما لتحذير القارىء من أخذ رؤيتى له مأخذ التسليم - فقد كانت المرة الأولى التى انفعلت فيها بفيلم ، لدرجة أعجز معها عن تمالك نفسى ، قبل أن أخط تعليقا مطولا عليه .. كانت هذه المرة الأولى مع فيلم كوبريك « سبارتاكوس » . وموضوع الفيلم واضح من عنوانه ، وقد أدركنى فى الستينات المبكرة . أيام شجون الدفء والبكارة والحماسة والرومانتيكية فى النظرة للعالم والثورة ..

هذا كما أدركتنى رائعته « اوديسا الفضاء ٢٠٠١ » التى يتناول فيها موضوع الحياة الذكية خارج نطاق الأرض ، أدركتنى وأنا أعايش أنشطة الفضاء الكونى عن قرب نسبى * ، وكان مما ضاعف احترامى وحبى لـ « كوبريك » استعانته فى هذاالفيلم - كعادته فى اللجوء إلى الخبرة المتخصصة ، فى موضوعات أفلامه عامة بـ « أرثركلارك » ، وهو رجل ارتبطت بعالمه هو الآخر ، بصفته عالما رائدا فى مجال تبسيط العلوم ..

أما فيلم « دكتور سترنجليف » الذى تناول « كوبريك » فيه فكرة قيام حرب ذرية بصورة عارضة ** ، الذى كتب كوبريك

---

* كنت أعمل آنئذ محررا علميا فى موسكو وأغطى هذه الانشطة لبعض الصحف المصرية والعربية

** نتيجة لخلل أصاب عقل ضابط أمريكى ، عن رواية الانذار الأحمر Red Alert لبيتر بريانت .

السيناريو الخاص به فى صورة تعج بالخيالات البشعة ، مستخدما التناقضات المهلكة فى حرب عارضة ، كقفشات كبيرة فى إطار كوميديا كابوسية ، أدركنى هذا الفيلم وقد أخذت للتو مقاييس لرأسى ، مع رءوس غيرى من العاملين ، لتفصيل أقنعة أو كمامات حسب المقاس ضمن مجموعة من الإجراءات الوقائية خوفا من قيام مثل هذه الحرب (أى أن الأمر فيما يخصنى لم يكن مجرد كوميديا كابوسية) ..

وحتى ندلف إلى عالم « النداء الغامض » لا بأس من الجمع بين العام والخاص فى الصلة بعالم « كوبريك » ، والاشارة إلى اهتمامه المتميز بعالم النفس والإنسان ، فمحور فيلم « برتقالة آلية » هو الاستهزاء باستخدام التأهيل النفسى من قبل الحكومة أو السلطة الشمولية فى أمريكا – وغيرها بالطبع – كسلاح فعال جدا ينهى تقاليد الحرية ، ويسهل تحويل عامة الناس إلى قطيع ، يقاد ويساق ويدفع . وأن كان للمرء أن يعارض « كوبريك » فيما يذهب اليه ، على الطرف الآخر ، من اعلائه لقيمة الإرادة الحرة حتى إذا كان الثمن هو اختيار التشرد وممارسة الجريمة ، والسرقة والاغتصاب ، إلا أنه يستحيل على عاقل إلا يشارك « كوبريك » التنديد بمثل هذا « التأهيل النفسى » ، بما ينطوى عليه من قتل لجوهر الإنسان .

وقد قال « كوبريك » عن فيلم « برتقـالية آليـة » إن مغامرات « ألكس » – بطل الفيلم – نوع من الأساطير النفسية ، لأن وعينا الباطن يجد ان أنطلاقه فى « الكس » مثلما يجدانطلاقه فى الأحلام ، ويجب علينا أن نمقت ماتقوم به السلطة من كبت وخنق لـ « الكس » مهما يكن من ادراك عقلنا الواعى لضرورة ذلك . كما قال عن « أوديسا الفضاء » وهو ما يمكن سحبه على غالبية أفلامه أيضا : « لقد حاولت أن اخلق تجربة بصرية ، تتجاوز القنطرة الكلامية ، وتنفذ مباشرة إلى العقل الباطن بمضمون عاطفى وفلسفى .. وكانت نيتى أن يجىء هذا الفيلم تجربة ذاتية مكثفة ، تصل إلى المشاهد على مسـتوى الوعى البـاطن ، كما تفعل الموسيقى .. وهو حر فى النهـاية أن يتكهن ماشاء حول المعنى الفلسفى والمجازى للفيلم »..

على هذا النحو نرى عناق « كوبريك » الدامى مع عالم الإنسان والنفس والاحـلام والكوابيس منذ فيلمه الأول ، وأعود لأكرر أنى قد تسـنمت مخـاطر الأسـهاب فى تقديم « كوبريك » ، لانقاذ « النداء الغامض » من مخاطر التسـطيح والنظر اليه كمجرد فيلم عن الأشباح والجريمة ، أو على أنه قصة رجل شاذ يقتل زوجته وطفله ، دون ادراك للمستويات الأبعد التى حاول هذا العمل الفنى المتميز ، التعبير عنها . وهكذا نجد أنفسنا على مشارف الفيلم .

***

على مشهد طويل لسيارة « جاك » – بطل الفيلم – الصغيرة ، مأخوذا من أعلى ، بحيث تبدو السيارة كنملة متحركة وسط جبل ، تتوالى عناوين – «تيترات» – الفيلم . ومن هذا المشهد ، يسلمنا المخرج إلى فصول عمله الفنى ، التى قدم كلا منها بعنوان مكتوب:

المقابلة

وفيها يبين مدير فندق « أوفرلوك » ، وفى حضور واضح لنموذج العلم الأمريكى فوق مكتبه ، يبين لرجل فى منتصف العمر هو « جاك » مسئوليات الوظيفة التى جاء يطلب شغلها فى الفندق ، بعد اخلائه ، خلال فصل الشتاء ..

و « جاك » يبدى استعداده ، بل وترحيبه ، بالوظيفة ، إذ أن مايراه الآخرون عيبا فيها هو بعينه الميزة التى يحتاجها ، فالعزلة التامة بعيدا عن العالم ستكون فرصة مناسبة للكتابة والابداع ..

ويرى مدير الفندق أن يكون أمينا مع « جاك » فيروى له حكاية رجل تولى هذه الوظيفة – عام ١٩٧٠ – فقادته العزلة إلى الانهيار العصبى ، وإلى نوبة من الجنون قتل فيها زوجته وطفلتيه ، بل ومثل أيضا بأجسادهن ، فقطعهن أربا ، ثم قتل نفسه ..

وباســتخفاف إنســان ، أصــيب بعمى داخـــلى كامل ، يرد « جاك » بأن قصة من هذا النوا ع ، ستكون مدعاة لتسلية زوجته ، فهى من هواة روايات الرعب والأشباح ..

وفى نفس الجزء ينقلنا الفيـلم إلى « مقابلة » أخرى فى منزل « جاك » . ففى مواجهـــة ســعى الأب إلى العزلة يصـــارح الابن « دانى » الأم ، خلال حديث لهما عن طفل آخر يعيش فى داخله ، بعدم رغبته الذهاب إلى الفندق ، لأنه لن يكون هناك أطفال يلعب معهم ، وتبرر الأم موقف الأب بأن مصادقة الناس تتطلب وقتا ..

ونرى الطفل وهو يتحدث مع الآخر الموجود فى داخله ، الذى يطلعه على المصير الدموى الذى لف اسرة الحارس السابق . وبين الأب الساعى إلى العزلة بعيدا عن الناس ، والابن « المدرك » لخطورتها والراغب فى التواصل مع الآخرين ، تقف الأم عمليا إلى جانب الأب ، وتتلقى بفرح مكالمة يبلغها فيها ، من الفندق ، بنيله الوظيفة .

اليوم الأخير

ينتقـل بنا المخـرج إلى الجزء الثـانى من الفيلم « اليوم الأخير » ، المفروض أن تنتهى فيه حياة الفندق العادية ، لتبدأ مسئولية أسرة « جاك » عنه ..

الأسرة فى السيارة الصغيرة تسلك الطريق الجبلى الموصل إلى الفندق ، والطفل يعبر عن جوعه ، والأم تعده بتناول افطاره فور الوصول إلى الفندق ، وتسأل الأب عما إذا كانت المنطقة التى يمرون بها هى المنطقة التى عاشت فيها جماعة « دونر » ، وحين يسأل الطفل عن هذه الجماعة ، يجيبه الأب بأنها قبيلة هندية ، حلت بالمنطقة ولما حاصرتها الثلوج دفعت الرغبة فى الاستمرار إفراد الجماعة إلى أكل بعضهم بعضا ، وتنظر الأم للأب فى استنكار ، فيبادرها الطفل بأنه سمع عن أكلة لحوم البشر ، من قبل ، عبر التليفزيون ..

تصل الأسرة الفندق والرواد يغادرونه ، والاستعدادات ماضية على قدم وساق لاخلائه ، ويصحب المدير « جاك » وزوجته المبهورة بالوضع الجديد فى جولة يطلعهما خلالها على المكان ، بينما ينشغل دانى باللعب ، محاولا أن يصيب هدف بثلاث من ريش النيشان الراشقة ، تتوزع كلها بين الدوائر البعيدة عن المركز ، وهناك يظهر له شبحا طفلتين ، أقرب إلى التوأم تنظران اليه ثم تستديران وتنصرفان ..

وبينما يصحب المدير « جاك » إلى المكان الذى سيقيم فيه هو وأسرته ، يصحب الزنجى « هاللوران » - كبير الطباخين - الأم و « دانى » إلى مطبخ الفندق ، وفى مشهد طويل يطلعهم على

محتويات الثلاجة ، التى يقف الطفل مندهشا ضئيلا أمام ضخامتها وذبائحها (لحومها) ، والرجل يخبرهما بأن فى امكانهم أن يتناولوا كل يوم ثلاث وجبات مختلفة طوال سنة ، ومن الثلاجة يتحرك الموكب الصغير إلى حجرة الخزين ، بأكوام المعلبات الهائلة قياسا بحجم الطفل ، بينما تعلق الأم بأن المطبخ يشبه المتاهة ، فيرد «هاللوران» بأنها لن تكون فى حاجة إلى معظمه ..

ويستلفت نظر الأم أن « هاللوران » يداعب طفلها باسم التدليل : « الدكتور » ، فتسأله فى دهشة كيف علم بأنهم ينادون الطفل بهذا اللقب ، فيبلغها أنه ربما سمعها تناديه به ، لتعارضه بأنها لم تفعل منذ مجيئها إلى الفندق ، فيرد : إذن ربما توشى هيئته بأنه سيصبح « دكتورا » ..

تنضم الأم لجاك مع المدير الذى يحدثهما عن تاريخ الفندق الذى بدأ تشييده عام ١٩٠٧ فوق مقبرة قبيلة من الهنودالحمر ، ويروى لهم حادثة هجوم الهنود مرارا على البناة أثناء العمل . هذا بينما يخلو « هاللوران ودانى » ويتكاشفان بصدد عملية التخاطر - الاشراق - بعد أن يسأله عما إذا كان يعرف كيف علم بأنه يلقب بالدكتور ، ويحدثه عن تبادله الأفكار مع جدته حين كان صغيرا دون نطق - اشراقا - ويسأله الطفل عما إذا كان الفندق

ينطوى على شر ، فيجيب هاللوران : أن كل مايقع فى الماضى يترك اثرا ، فيسأله الطفل عن سر الحجرة ٢٣٧ ، فيحذره من الاقتراب منها ، ويسأله إن كان والداه يعلمان بالقدرة التى يتمتع بها ، فيجيبه بأنهما يعلمان ، لكنه لايخبرهما بما يعرفه .

شهر بعد ذلك

ويبدأ الجزء التالى من الفيلم بعد مرور شهر على الاقامة فى الفندق ، فنرى الطفل الصغير يلهو ضئيلا وحيدا بدراجته الصغيرة فى ردهات الفندق اللانهائية الاتساع ، ونرى الزوجة تقود عربة الإفطار إلى حجرة النوم ، ويبدو لنا للوهلة الأولى أنها تتحرك مبتعدة عن الزوج ، لكن سرعان ما نكتشف أن الابتعاد ليس إلا عن صورته فى مرآة حجرة النوم ، يسألها وقد وصلت إليه ان كان قد تأخر فى النوم ، ويخبرها أنه كان ساهرا يفكر فى كتاباته ، وحين تسـأله أن كانت لديه أفكار للكتابة ، يجيبها : كثيرة ولكنهـا سـيئة ، فتقول له إن المطلوب هو تعود الكتابة يوميا .. ثم تسأله ان يخرج معها للنزهة بعد الإفطار فيذكرها بضرورة أن يعمل ..

يطالعنا « جاك » بعد ذلك فى قاعة الفندق الكبير ، حيث توجد آلته الكاتبة ، يلهو بكرة تنس ، معاودا قذفها بعصبية فى كل اتجاه لترتد اليه بعد الارتطام بالحائط ، وبينما تتجول الأم مع الطفل

خارج الفندق ، ويحاولان اكتشاف طريقهما داخل متاهة ضخمة من الأشجار الكثيفة الأوراق .. يقترب « جاك » من نموذج للمتاهة فى بهو الفندق ، يتابع عليه الأم والطفل وهما يحاولان الخروج من المتاهة الحقيقية ، وخلال ذلك نسمع جانبا من حوار الأم مع الطفل الذى يبدى اســتغرابه من ضـخامة المتــاهة فتقــول له « سيكون عليه تنظيف أمريكا » .

الثلاثاء

ينتقل بنا الفيلم بعد لقطة طويلة نسبيا للمتاهة وهى تملأ الشاشة إلى جزء جديد يحمل عنوان « الثلاثاء » ونرى « دانى » يلهو بدراجته فى ابهاء الفندق الرحبة ، وحين يمر بالحجرة ٢٣٧ يحاول الولوج من بابها ، بعد تردد ، فيجده مغلقا وان تراءى له خلفه شبحا الطفلتين فى لقطة سريعة ..

وتنقلنا الكاميرا إلى الأم تحاول التقرب من « جاك » والتواصل معه بينما يجلس إلى آلته الكاتبة فى القاعة الكبيرة . تسأله أن كان قد كتب كثيرا فيردها فى سخرية ، وصد ، واستنكار ، فتبلغه بما أذيع عن بدء الثلوج فى السقوط على المنطقة ، فيسألها وماذا تنتظر منه أن يفعل ، فتناشده ألا يكون مشاكسا ، ليرد بأنه يريد أن يكتب . وحين تحاول تهدئة الموقف باقتراح أن تنصرف ، لتعود بعد وقت بشطيرتين ، لعله يسمح لها بأن تقرأ ما كتبه ، يدفع

بالموقف إلى التأزم : « أود أن تفهمى انك تفقدينني ماحققته من تركيز .. سواء سمعت صوت الآلة الكاتبة أو لم تسمعيه يجب ألا تقاطعيني وأنا هنـا ، هل فهمت ؟! » ويطلب منهـا التنفيـذ فى الحال !

الأم والطفل يلهوان على الثـلوج التى تراكمت حول الفنـدق و« جاك » في القاعة وقد طالت ذقنه واكتسب هالة شبحية .

السبت

آلة جاك الكاتبة تدق فى همة وسط البهو المهيب الاتساع ، والزوجة تحاول الاتصال تليفونيا ، بالتغيير من خط إلى آخر ، عبر بدالة التليفون دون جدوى .. تسير طويلا في ابهاء الفندق الرحبة ، التى يغطى أرضيتها الباركية الممتزج بواحدات تكرارية لانهائية ، حتى تصل إلى مكان جهاز اللاسلكى ، وتحادث موظف مكتب الخدمة اللاسلكية للغابات ، الذى يرتفع فيه علم أمريكى ضخم – كما هو الحال في بهو الفندق – وتبرز علامة "U.S" فى حضور على الجدار وعلى أكتاف العاملين . يخبرها الموظف أن خطوط التليفون ستظل معطلة ، نتيجة لسقوط الثلوج طوال الشتاء ، وعليها الاتصال بعد ذلك لاسلكيا ، ان كان ثمة حاجة ، وحين يسألها أن كانت فى حاجة إلى شىء آخر تشكره ، وتقول أنها اغتبطت بمجرد الحديث معه ..

الطفل يتجـول بالدراجة ، فى ابهـاء الفندق الرحبة ، مبتعدا عنا ، وفى نهاية الطريق يظهر شبح الطفلتين ، فى شكل أشبه بصورة فوتوغرافية تقولان له مرحبا يا « دانى » ، تعال والعب معنا ، تكررانها ، ثم يراهما جثتين ممزقتين ، فيصاب بالذعر .. يحـدث الطفل الذى يعيش فى داخله (تونى) ، ويخبره بأنه خائف ، فيطمئنه بأنها مجرد صور لاتتصل بالواقع .

الاثنين

« دانى » وهو يرتدى فانلة مرسوما عليها « ميكى ماوس » يفتح باب حجرة والديه ، فتطالعنا صورة « جاك » الثنائية فى المرآة وعلى السرير ، يلفه الارهاق كما تلفه هالة شبحية ، يستأذن الطفل الوالد فى أن يدلف إلى حجرته ، ليحضر ماكينة اطفاء الحريق ، فيطلب الوالد منه أن يقترب أولا . يجلسه على ساقيه ويقبله يضمه فى حنان ، ويسـأله ان كان يقضى وقته فى مرح ، فيجيب الطفل : أجل ، ثم يسأل الأب عما إذا كان يشعر بالتوعك ، فيعترف الأب بأنه متعب بعض الشىء ، ولايستطيع أن ينام لأن لديه كثيرا من العمل . ويسأل الأبن ان كان يحب الفندق ثم يطلب منه أن يحبـه ، ويبلغه أنه يتمنى أن يعيشـوا فيه إلى الأبد ، فيسـأل الطفـل فى تردد : وهل تفعـل مايضر بى وبأمى ؟ فيسـأله الأب عمـا إذا كانت أمه هى التى قـالت له ذلك ، ويؤكد له

: « بل أحبك يا « دانى » أكثر من الدنيا ، وأفعل كل شيء من أجلك » .

الأربعاء

الطفل فوق وحدات الباركية المتكررة ، التى تبدو كمتاهة لا نهائية مفتوحة ، يلعب بعربات مختلفة ، على حين غره ، تصله من حيث لايدرى كرة تنس متدحرجة ، يقف مذعورا ، وينتظر إلى النهاية البعيدة للطرقة ، باحثا عن مصدر الكرة .يلتفت فنرى فانلته مرسوما عليها صاروخ ، مخطوط عليه « أبوللو » بحرفى "U.S" يسمع الطفل صوتا غريبا فيسأل : « هل تنادين يا أمى » ؟ ..

يمر بالحجرة ٢٣٧ فيجد بابها مواربا والمفاتيح مدلاة منها ، وتنقلنا الكاميرا إلى الأم تراجع الأجهزة فى حجرة الماكينات ، فيباغتها صوت صياح ، فتتلفت حولها فى دهشة ، وتتجه صوب الصوت فى حركة متسارعة ، لتجد « جاك » يسند رأسه على طاولة الكتابة يصرخ . تحتضنه فيستيقظ مفزوعا لتسأله « ماذا دهاك » ؟ ..

يرد عليها بأنه عايش أفظع كابوس . حلم رهيب قتلها فيه هى و « دانى » . ولم يقتلهما فحسب ، بل قطع جسديهما اربا ، وتحاول تهدئته وهو يقول : « لابد أنى فى طريقى إلى الجنون » ، فترد « لا عليك .. لن يقع شيء من هذا . هيا بنا

نخرج من هنا » ..

الطفل الصغير يقترب منهما فى حذر وتردد ، وهو ينادى أمه ، التى تطلب منه الذهاب إلى حجرته فكل شىء على مايرام ، لكنه يواصل اقترابه دون استجابة لطلبها المتكرر ، فتستأذن الأب ، لتذهب بالطفل إلى حجرته ..

حين تقترب تلمح كدمة حول رقبة الطفل فيصيبها الهلع . تضمه وتسأله عما أصابه ، والطفل لايجيب ، والأب ينظر اليهما نظرة جنونية ، وهى تتحول اليه : « أيها الملعون . أنت الفاعل . كيف تسول لك نفسك ؟! » .

« جاك » يعبر ردهات الفندق صائحا فى هياج وكأنه مشتبك فى شجار ، يصل إلى « القاعة الباردة » ، ويضىء النور لنكشف سعتها وضخامتها ، بينما يحيط بالمشهد ما يشبه صوت اقلاع وهبوط طائرات . يجلس على البار وهو يقول إنه مستعد لأن يضحى بروحه البائسة من أجل قدح بيرة . يشرع بصره ضاحكا مرحبا بـ « لويد » الساقى ، الذى يظهر بصورة شبحية ، ويدور حديث ، يومىء إلى أن « جاك » يعرف الساقى ، ويفضله على غيره من السقاة . ويسأل « جاك » عن سمعته فى الفندق فيجيبه الساقى بأنها على خير مايرام . يتجاذبان أطراف الحديث ويداعبه جاك : « أنت تعد الشراب وأنا أتناوله . آسف لأنك مشغول

يامسـتر لويد ، عبء الرجل الأبيض » . ثم لايلبث أن يشـكو له : « أفعل كل شيء من أجله ، ولكن تلك الداعرة – يقصد زوجته – لاتتيح لى فرصة نسيان ماحدث .. آذيته مرة ، حادثة غير متعمدة تقع لكل الناس .. قبل ثلاث سنوات رمى بأوراقى على الارض ، حاولت دفعـه .. فقدان وقتي للتناسـق العضلى ، إضـافة قليلة للطاقة » ..

تدخل الزوجة فى هلع تحمل مضربا خشبيا لتنظيف السجاد ، عليه أختام وعلامات ماركة مسجلة ، وتخبر « جاك » بأن هناك آخرين معهم فى الفندق ، وأن « دانى » رأى امرأة فى بانيو الحجرة ٢٣٧ ، حاولت خنقه ..

تنتقل بنا الكاميرا إلى « هاللوران » الزنجى راقدا فى فراشه يتابع قناة التليفزيون رقم ٩ ، وهى تذيع أن الثلوج داهمت منطقة الفندق فى غزارة غير معتادة ، يفتح عينيه فى فزع وهو فى حالة Shining ، والطفل فى نفس الحالة بالفندق (اتصال تيلباثى بين الاثنين) .

تعود بنا الكامير إلى « جاك » يقترب من الحجرة ٢٣٧ فيجدها مفتوحة الباب ، وحين يصل إلى الحمام الملحق يرى امرأة جميلة عارية ، تستحم فى البانيو ، وتنظر اليه داعية ،لكنه يجمد مكانه محملقا فى ذهول ، فتغادر الجميلة البانيو وتقترب من « جاك »

وتتحسسه مشجعة ، فيضمها ويقبلها ، ولكننا نرى الهلع يصيبه فجأة والجميلة تتحول بين ذراعيه إلى شبح عجوز قبيحة يضحك ويسخر منه ، قطع على الطفل فى حالة أشبه بالاختناق والزرقة تكسو وجهه (اتصال تيلباثى) ، ثم على « جاك » يتراجع فى ذعر والشبح غارق فى البانيو ..

انتقال إلى « هاللوران » يحاول الاتصال بالفندق تليفونيا لكن موظف محطة الاتصال يعتذر له ويطلب منه استخدام اللاسلكى .

الأم تبكى فى هلع وتحمد الله حين يعود اليها « جاك » وتسأله عما وجد فى الحجرة ، فيجيبها « لاشىء » فترد أنها متأكدة شخصيا ،ناهيك عن الكدمات فى رقبة الطفل ، فيقول لها أن تحليل الموقف لايمكن أن يقود إلا إلى أن الطفل جرح نفسه .

قطع على الطفل فى فراشه وهاتف يهتف له Red Rum†..

الأم تقول للأب لابد من ابعاد الطفل عن هذا المكان ، مهما كان التفسـير . يثور الأب مستنكرا : نبعده ؟! صوت صياح الطفل ، ومشهد للدم وهو ينساب كالسيل ، والأب ثائر : « هذه عادتك دائما ، تخلقين المشاكل وأنا أكاد انجز شيئا . أأضطر مرة أخرى للعمل فى محطة للغسيل أو كنس الشوارع ؟ تريدين تحطيم عمل بدأته. ، لقد تركتك كثيرا تفسدين حياتى ، لكنى لن أسمح لك هذه المرة » ..

ينصرف غاضبا . يمر بالمطبخ وهناك يطيح بكل ما تصل اليه يده من أوعية . وحين يقترب من «القاعة الحمراء» ، تطالعنا بقية آثار حفل من بالونات وزينات ، وتترامى أصوات موسيقى وغناء من داخل القاعة ..

قطع على الزنجي يتصل بحجرة اللاسلكى الضيقة التى يشغل العلم الأمريكى الكبير فضاءها ، ويطلب من المسئول الاتصال بالفندق ، فيطلب منه المسئول بدوره معاودة الاتصال بعد ٢٠ دقيقة عله يفلح فى الاتصال خلالها ..

قطع على جاك يدخل القاعة وفيها حفل كامل . يذهب إلى البار ويطلب « شـعرا من الكلب الذى عضه » ، فيقدم له الساقى الشراب ، ويفهمه أن الدولارات التى تبقت معه لايسرى التعامل بها فى مثل هذه الظروف . يؤكد « جاك » على رغبته فى معرفة من دفع عنه ثمن المشروب ، ثم يتحرك راقصا فيصطدم بالنادل ، الذى يعتذر على تلطيخه لثياب « جاك » ، فيرد : « لا عليك . عندى الكثير منها وسأغير سترتى قبل عشاء السمك والأوز » ..

وحين يصحب النادل « جاك » إلى الحمام لتنظيف ثيابه ، يرتاب « جاك » ووجه النادل يطالعه عبر المرايا الكثيرة ، يشك فى أنه رأى صورته من قبل ، ثم يكتشف أنه المسئول الذى قتل طفلتيه وزوجته . يقول له إنه الحارس الأبدى على الفندق ، ويبلغه الساقى

أن « دانى » يحاول اقحام شخص غريب - طاه زنجى - فى الموقف ، وأن الابن يملك موهبة عظيمة لايقدرها الأب حق قدرها ، وأنه - الابن - يحاول استخدامها رغم ممانعة الأب ، وحين يعلق النادل : « أنه طفل عنيد للغاية ومشاكس » يرد عليه « جاك » أنهـا أمه التى تتدخل دائما ، وهما يحتاجان معا إلى تعنيف ، فيبـادر النـادل « بل إلى أكثـر من ذلـك » ، فابنتـاى لم تحبـا « أوفرلوك » فى البداية .. سرقت أحداهما الثقاب وحـاولت حرقه ، لكنى صـححت اعوجاجهما ، وحين حاولت زوجتى .. قمت بالواجب تجاهها أيضا ، ويعده « جاك » بأن يقوم هو الآخر بواجبه .

قطع على اللاسلكى يستدعى من بالفندق لكن « جاك » يقوم بإعطابه بدلا من الرد عليه . ذلك بينما يتحرك الزنجى أولا فى طائرة « كونتيننتال » ثم فى سيارة يتحدث مذياعها عن الثلوج التى أغلقت نفق ايزنهاور ..

العواصف تصم الآذان فى الفندق والأم تدور حول نفسها فى ابهائه ، تحمل عصا ، تدخل البهو الكبير وتنادى زوجها ولاتجده عند الآلة الكاتبة تقترب تقرأ ماهو مكتوب فتصيبها دهشة بالغة :

All work and no play makesj ack dull boy.

جملة وحيدة تملأ الصفحة ، والصفحة السابقة ، والسابقة ، وكل الصـفحات المكتوبة ، وأن كانت بأشكال متجددة . يفاجئها «جاك » في ذعرها ، ويسأل في شراسة « مارأيك فيها ؟ » تصرخ وهي ترفع عصاها ، وتتراجع وهو يطاردها ، ويسألها عما كانت تفعله . ذلك بينما يمر « داني » بحالة الشفافية وصوت Red Rum[†] يلح عليه مع صـــوت الدمار . تقــول الأم : ينبغي أن نبحث عمــا يجب فعلــه بـ « داني » وتقترح أخذة إلى طبيب بأسرع مايمكن ، والأب لا يكف عن مهاجمتها وتكرار كلماتها في لهجة تهكمية ، ويضيف : أتعتقدين أن صحة « داني » في خطر وتخافين عليه ؟ وهل تخافين على أنا الآخر ، هل فكرت يوما بمسئولياتي نحو أصحاب العمل ؟ المسئولية المعنوية ، والعاقبة الوخيمة على مستقبلي ؟ تسأله أن يتركها تعود لحجرتها فهي مشوشة وتحتاج إلى التفكير ، يردها بالتساؤل عما ستفيدها دقائق من التفكير بعد كل هذه الحياة المديدة ويستطرد : «لن أوذيك . فقط سأحطم رأسك » . يطاردها وهي تتراجع ملوحة بالمضرب في يدها ، تصعد السلم بظهرها ، وبينما يطاردها تضربه فيسقط متدحرجا على الدرج ،يفقد الوعي فتسحبه من ساقيه وتدخله إلى حجرة الخزين ، وتغلق الباب وهو يتلعثم ، تبلغه بأنها ستذهب ، وتأخذ معها « داني » ،على أن تعود بالطبيب . تتناول سـكينا ضـخما من المطبخ، وتحمله معهــا ، وصوته يبلغها بأن المفاجأة ستذهلها ، ولن تتمكن من

الرحيل إلى أى مكان . تكتشف أنه أعطب المجنزرة المعدة للحركة فى الثلوج ، كما أعطب اللاسلكى .

الرابعة بعد الظهر

يدق الباب فجأة ، وجاك نائم فى حجرة الخزين ، فيعتقد أنها زوجته يكتشف أن الطارق هو « جرادى » النادل الذى يلومه على عدم اتمامه العمل الذى اتفقا عليه ، ويعرض بعدم امتلاكه الشجاعة لاتمامه . يطلب « جاك » منه ألا يلومه وأن يعطيه فرصة لاثبات عكس ذلك ، لكنه يرد عليه بأن زوجته أمكر وأكثر حيلة ، وأنها قد تغلبت عليه . يرد « جاك » بأنها مجرد غلبة عابرة ، وأنه يتعهد باتمام المهمة ..

الزنجى فى شكل أقرب إلى القرد الذى يرتدى ملابس كثيفة ، يقود سيارة مجنزرة متجها إلى الفندق ، وصوت "Red Rum" يتكرر الهاتف بالكلمة طوال المشهد ، ويتغير الصوت ويتسارع وتستيقظ الأم على الصوت .

الأب يحاول اقتحام باب الشقة المغلق ببلطة ، فتحمل الأم الطفل ، وتدخل الحمام . تمرر الطفل من فتحة النافذة ولكن الفتحة لاتسع جسدها هى ، فتطلب من الطفل الابتعاد والاختفاء . الأب فى حالة هستيرية يواصل كسر باب الحمام ، بعد كسر باب

الشقة ، وهو يهذى « .. أيها الخنزيران ادخلانى .. ليس بهذا الشعر .. ابتعد عنى وتنفث وتنفخ (يبدو أنه يتحدث عن مشاحنة حول شعر ذقنه مع زوجته) خشب الباب يتداعى رويدا ، والأم تصرخ « كلا ياجاك ، وجاك يرد عليها هذا « جونى » ، يمد يده من الفتحة التى صنعها لازاحة المزلاج .. من الداخل ، ترفع السكين وتهوى على يده ، مع صراخ اصابته تلف الجميع الدهشة وصوت عربة مجنزرة يتعالى . الطفل يدلف إلى الفندق من جديد ويختبىء فى أحد دواليب المطبخ والأب يتحرك بالبلطة ، على ساق سليمة ، صوب المدخل . الزنجى يتقدم فى البهو الطويل وهو يكرر « هاللو » هل من أحد هنا ؟ فيفاجئه جاك المتربص له ويهوى عليه ببلطته فيخر صريعا . يغادر الطفل مكمنه فيلمحه الأب وينادى عليه ثم يتعقبه . الأم تتحرك داخل الفندق هلعة ، تبحث عن الطفل ولاتفتأ تناديه ، الأب يتبع الابن إلى خارج الفندق فالمتاهة الشجرية . يقتفى جاك اثار أقدام الطفل الواضحة على الثلج فى دروب المتاهة ، يتابعه حاملا بلطته وهو يعرج صائحا : أنا قادم يا دانى ، الأم تبحث عن دانى فترى الزنجى صريعا ، الأب يصيح لن تهرب ياداني فأنا وراءك . يفهم الطفل المأزق فيتراجع ويمحو بعض آثار أقدامه عند نقطة التقاء بآثار أقدام سابقة ، ويتنحى مختبئا ، تاركا الأب تائها فى دروب المتاهة . الأب يضحك فى جنون وهو يعتقد أن دانى لن يفلت منه ، تصل الأم إلى مكان

المصعد والبهو فيهاجمها مشهد الدم ينسال ويهدر من جديد ، يعترض شبح المستر « جرادى » طريقها متسائلا : حفلة رائعة ، أليس كذلك ؟ الأب يستغيث بـ « دانى » غاضبا ، وقد أدرك أنه خدع وتاه ، يدور حـول نفسـه فى المتـاهة ، والطفـل يفر خارجا منها ، الأم تجرى ، وفى خوف تدور حول نفسها ، وتنادى الطفل . يلتقيان وتحتضنه وسرعان ما يستقلان العربة المجنزة التى جاء بها الزنجى ويبتعدان ، بينما يتحرك الأب صوبهما صائحا صياحا حيوانيا حاملا بلطته ويده على قلبة .. يتأرجح ويعوى ..

تطالعنا الكاميرا بعد ذلك على جثة يغطيها الثلج ، وبعدها مشهد لصور موجودة فى لوحة تذكارية ، كما يطالعنا عزف الموسيقى من القاعة الرئيسية . الكاميرا تقترب من الصور وتركز على صورة مجموعة من الناس وسطهم « جاك » بثياب السهرة ، على الصورة مثبت تاريخ عام ١٩٢١ .. أى قبل الأحداث بما يقرب من نصف قرن ، بعدها ينتهى الفيلم .

***

موقف المثالين والماديين من الباراسيكولوجى

قدر لى خلال مايو ١٩٨٠ أن استمع إلى بروفيسور الفلسفة المادية « الكسندر جيورجيفتش سبيركن » وهو يقدم عرضا لأعمال

المعهد العلمى السوفييتى الذى يمارس نشاطه فى مجال الباراسيكولوجى - وان كانت تحت لافتة أخرى هى دراسات البيوسيكوفيزياء - والذى يترأسه سبيركن نفسه ، وكان لابد للرجل أن يتطرق إلى النشـاط المثيـل فى الغرب والولايات المتحدة. ومن الطريف أن المحاضر ، ناهيك عن تأكيده على وجود ظواهر التحريك والتخاطر وقراءة الأفكار . الخ ، لم يتحرج خلال عرضه من الإشارة إلى أن « جونا » تعالج ، مستخدمة ظواهر البيوسيكوفيزياء (الحقول الحيوية) ، أناسا كبارا فى الاتحاد السوفييتى ، صحيح أن الرجل لم يفصح بل انحنى إلى الامام فى جلسته وخفض صوته بعض الشىء كما لو كان يخص المستمعين بسر ، ومضى يعزز كلمته المهموسة كبارا ، بتكرار رفع يده باطراد مرارا . لكن وكالات الأنباء الغربية كانت تسهب وقتهـا فى الحـديث عن تلقى ليونيـد بريجنيف عـلاجا بالطريقـة « الفلبينية » على يد الجورجية « جونادافيدا شفيلى » . وبالمناسبة أقول أن الكسى كوسيجين « رئيس الوزراء السوفييتى سابقا » قد وقع خلال احدى زياراته للهند اتفاقية رسمية حول دراسة خبرات اليوجا ..

وقد تبدو هذه الكلمات غريبة كمدخل لحديث نقدى . لكنى آمل فى أن يزول الاستغراب مع ادراك مقصدى فى الاستعانة بها على تجاوز النظرة التقليدية التى كانت تصنف ، وهى مغمضة الحواس

الخمس ، مباحث الباراسيكولوجى على أنها محض خرافة . ان العالم بماديه ومثاليه قد سلم * بوجود مثل هذه الظواهر . وتحول الخلاف التقليدى ، كما تحولت الحرب الدعائية بينهما ، إلى خلاف حول الخلفية الكامنة وراء هذه الظواهر ، وهل هى خلفية مادية أم مثالية ؟

ولا بأس كقنطرة للعبور الى عالم الفيلم من أن أبدل كلمات المحاضر المذكور سابقا بموقف فيلم اشراق الذى أعطب فيه الأب جهاز اللاسلكى بهدف عزل الأم والطفل عن العالم ، وقيام الطفل أنئذ بطالب النجدة عن طريق الأتصال التليباثى . ومشهد كهذا يكشف عن تفوق حيوى ، وقد يكون مصيريا ، لمثل هذا الأتصال . وهنا يكمن جانب من أهتمام مجتمعات بعينها - فى طليعتها الولايات المتحدة والأتحاد السوفيتى - بمواصلة البحث والتفكير فى مثل هذه الظواهر ولايمكن النظر لفيلم كوبريك دون أخذ ذلك بعين الاعتبار ..

الفيلم

على المستوى المباشر وبصورة عامة نحن أمام إنسان عادى يواجه أزمة كيانية تبلورت فى مثل انجليزى معروف :

"All work ANd No play makes jAck dull boy "

---

* وإن كان ذلك لا يحرمنى - وغيرى بالطبع - حق الحديث عن الباراسيكولوجى ، وفى سياق آخر ، على أنها خرافة بالفعل ..

وقد عجز جاك – بطل الفيلم – عن تخطى هذا المثل ، طوال مايزيد على الشهر ، فخطه بآلته الكاتبة ملايين المرات . تارة على « شكل » شعر ، وطورا على شكل نثر ، تارة فى سطور عادية منتظمة ، وطورا كأنها مجمعة بحاسب الكترونى ، مرة على شكل دائرة وأخرى على شكل هرم ، وثالثة على شكل هرم مقلوب .

ومع العجز عن تخطى الأزمة الكيانية ، وتجاوزها إلى تحقيق احتياجه الداخلى ، والابداع كما انتوى (حتى الجملة التى كتبها مثل شائع لا ناقة له فى ابداعه ولا جمل) ومع مايسفر عنه العجز من خلل نفسى ، ومع اكتشاف زوجته لذلك ، بعد أن اعتقدت فى تفرغه للابداع ، فتحملت عنه كافة الأعمال التكرارية ، من شئون العيش إلى رعاية الطفل بل ورعاية الفندق وأجهزة التدفئة ، ومع كل ذلك تكون الظروف قد مهدت لنوبة الجنون التى أصابت جاك ، ولمحاولته – سواء فى الواقع أو الحلم كما سنفصل – قتل طفله وزوجته ، لكن المحاولة تسفر عن هرب دانى مع الأم وموته هو نفسه وحيدا وسط المتاهة الجليدية ..

نبوءة حول مصير حضارة كاملة

هذا هو البعد المباشر الذى يطرحه « اشراق » .. لكن هل يقتصر الأمر على هذا البعد ؟ هل تقتصر المسألة على أزمة إنسان بعينه يواجه ظرفا شاذا ؟

تتوالى عشرات الرتوش ، التى تعطى الفيلم أبعادا أكبر بكثير من كون المسألة تخص مريضا أو فردا مات . فاسم البطل اسم نمطى اعتبارى هو « جاك » يطلق على كل فرد عادى – كما يتضح من المثل الانجليزى السابق الذكر – ومسرح المحاولة والجريمة يرفرف عليه فى حضور واضح – سواء على مكتب المدير أو فى بهو الفندق أو مركز الاتصال اللاسلكى – العلم الأمريكى بالنجوم والشرائط الحمراء والبيضاء .. ذلك بالاضافة إلى مجمل الخلفية المرئية التى سيطرت على جو الفيلم ..من رسوم الأرضيات والجدران ووحدات المشغولات والثريات ، وإلى حوارى المتاهة ذاتها .. كلها ، ومثلها مثل جاك والعلم ، وحدات نمطية متكررة ..

ومسرح الأحداث فندق (وليس بيتا) يحمل اسم « اوفرلوك » (لايخلو من دلالة) عامر بالرفاء المادى الظاهر .. فمن الثلاجات التى تمكن الأسرة من أن تملأ بطونها حتى التخمة بثلاث وجبات مختلفة كل يوم ، إلى الفخامة والتجهيز العصرى ووسائل الاتصال الحديثة ، من التليفون إلى اللاسلكى ، ناهيك عن الضخامة ، التى يبدو الإنسان وسطها مسخا أو قزما ، وعن وجود الفندق فوق مقبرة للهنود الحمر..

أى أن الفيلم يحاول من خلال الوحدات النمطية المتكررة ، وعشرات التفاصيل الموحية ، بالإضافة إلى الرموز المباشرة ، مثل

العلم ، واسم الطائرة : « كونتيننتال » ، والنفق « ايزنهاور » و « ميكى ماوس » و « ابوللو » و " U.S "وذلك ناهيك عن كون اسم الطفل الذى أفلت من الفناء هو « دانى » أى تصغير دانيال بمـــا يرتبط به الأخـــير « النبى دانيـــال » من دلالة « دينيـة » (الخلاص) .. يحاول الفيلم أن يقدم نبوءة بصدد مصير الإنسان فى بناء حضارى متكامل * ، ومن هنا المبرر الدرامى لاستخدام موضوع الشفافية والاشراق ..

هذا ويلقى ضوءا إضافيا على عالم الفيلم المفارقة الدالة التى تتمثل فيما سمعناه عرضا من أن أقارب الموتى المدفونين فى القبور هاجموا مرارا من يبنون الفندق دفاعا عن رفات ذويهم ، ذلك بينما كرسـت المسـاحة الزمانية من أول الفيـلم إلى آخره لـ « جاك » الإنسان العادى الذى يجدّ فى مثابرة لقتل العالم كله بالنسبة لشخصه ، ليموت هو نفسه فى النهاية !!

* * *

لقد تمكن « جاك » فى الفيلم من تحديد مشكلته بوضوح معقول فمهما تفرقت الاجتهادات فى الوصول إلى غور المثل الذى شل وعى « جاك » عنده ، فإن هذا المثل يعنى قتل العمل المقطوعية لكل فرصة فى اللعب / الإبداع ، ومن هنا كان سـعى

* أوسع من الحضارة الامريكية بالطبع .

« جاك » إلى الإبداع كحل لمشكلته ، لكن الخطأ القاتل بدأ مع اختيار « جاك » العزلة المطلقة كظرف يساعده على الابداع . إن واقع الإنسان النمطى وضياعه فى المجموع ساهم فى تضليله بصدد اختيار الحل .. لقد تصور بشكل ميكانيكي ان المهرب يكمن فى الابتعاد عن هذا المجموع ..

لكن العزلة المطلقة فى مثل هذا الواقع وهم كبير ، لأنها اغراء للأشباح بتشكيل شلة بديلة للأنس ، والأشباح ليست كائنات خارجية بالضرورة ، وإنما عوالم تعيش داخل الإنسان نفسه ، وكأنها تتحوصل فى أغوار بعيدة ، انتظارا لمثل هذه العزلة الصقيعية ، حتى تبدأ صحوها المدمر .

وقبل الاستطراد فى الحديث عن التطور المنطقى لمثل هذا الحل ، وعن نتائج فشله ، وعن مدى نجاح المخرج فى تجسيد رؤيته عامة ، ينبغى تصفية بعض التساؤلات الملحة ، حتى نواصل طريقنا مع القارىء فى ظل قناعة الاتفاق ، أو الاختلاف المحدد . فمن المشروع أن يسأل القارىء :

– أين هذا التبسيط فى فهم الفيلم .. أين هو من الفيلم نفسه ؟

– أين حكاية تكرار القتل ، الذى وقع فى فترة سابقة ، بحذافيره ، فى الفندق ؟

- أين حديث الطفل مع آخر يعيش داخله ، وظهور الأشباح عيانا ، وحديثها مع الطفل والأب ثم الأم ؟

- أين حكاية الصورة الأخيرة ، التى نكشف منها أن « جاك » عاش فى نفس الفندق ، قبل ما يقرب من نصف قرن ؟

اسئلة كثيرة لعل السؤال الأم ، الذى يبرر طرحها جميعا هو « هل يجوز أن نستشف معنى وقيمة ، أى عمل فنى ، دون الالتزام بحدوده ؟ ».

أليس من الممكن أننا نرى فى الفيلم ما ليس فيه ، وأنه لا يصور فى الواقع سوى قصة لا تستحق غير الاستخفاف ، إذ لا تخرج عن قصص الجريمة والأشباح والدم والقتل ؟

واجابتنا عن السؤال الأم ابتداء بالنفى ، مما يعنى ضرورة الالتزام بحدود العمل الفنى ذاته، يجعلنا مطالبين بالاجابة عن الاسئلة الأخرى .

***

استخفاف جاك بالجريمة لم يمنعه من تكرارها

ابتداء فإن استخفاف الانسان العادى (المتلقى) بقصة الجريمة هو نفس استخفاف جاك بالقصة حين سمعها للمرة الأولى

إذ أن تعليقه على ما رواه المدير كان « قصة مسلية ستستمتع بها زوجتى » لكن ذلك لم يمنع أن يكرر جاك نفس الجريمة بحذافيرها !!

ومن الممتع بالنسبة لى وبالنسبة للقارىء أيضا - بالذات بعد ايضاح مشروعية الحديث عن عالم الباراسيكولوجى - التطرق إلى هذا العالم على نحو يحترم العقل والحقيقة معا، لكنى أرى أن ذلك موضوع آخر ، لهذا سأكتفى هنا بما يشبه الحيلة الفنية ، التى تعفينى من الدخول فى تفاصيل تتجاوز ما هو مطلوب فى هذا المقام – نقد الفيلم – والتى تضع فى نفس الوقت العلاقة بالباراسيكولوجى فى ضوء أرحب سينمائيا ونفسيا.

ماذا لو نقلنا المشهد الذى يصيح فيه جاك منكفئا على آلته الكاتبة وزوجته تهزه وتسأله عما به ...؟ ماذا لو نقلنا هذا المشهد إلى نهاية الفيلم .. أى فعلنا ما يمكن أن نستقى منه أن مشاهد الجنون التى توالت منذ الكابوس الذى أصاب جاك فى منتصف الفيلم الحقيقى ليست سوى تجسيد لهذا الكابوس ..

واقع الحلم والانتقال فى الزمان والمكان

لو حدث لمر النصف الثانى من الفيلم على أنه واقع طبيعى جدا، ففى الحلم والكابوس تهتز الكثير من المفاهيم ، الخاصة بالانتقال فى الزمان والمكان، وبالتداعيات المنطقية .. الخ .

وأكاد أسمع من يعترض : لكن لتصوير الحلم والكابوس أصولا فنية لابد وأن تراعى كأن يتسربل المشهد بغلالة ، أو يظهر في هالة ضبابية ، أو أن تبطيء الحركة أو أن تكون هناك مقدمات واضحة تفصح بأن ما نراه حلما ... ثم إن هناك فارقا كبيرا بين أن تكون مشاهد النصف الثانى من الفيلم حلما وبين أن تكون واقعا .

وهنا نصل إلي مقصد ، سعي اليه « كوبريك » ، فكريا وفنيا ، فى آن واحد . لقد تعودنا أن نقول « حلم أم علم » ، وكأن الحلم ليس علما بل ونقيضا للعلم أيضا (لاحظ أم) . لكن ألا يمكن أن يكون الحلم حلما وعلما (واقع) ، فى نفس الوقت؟ هذا ما أراد كوبريك أن يؤكده فكريا وفنيا.. بل لقد أراد كوبريك أن يقول أكثر من ذلك : إن الجنون كامن داخل الانسان العادى ، بالرغم من عادية مظهره ، بل وربما جاذبية هذا المظهر ، وأراد أن يقول إن الشر جزء من شخصية الانسان بوجه عام ...

وهذه ليست مجرد اسقاطات خاصة ، اتفضل بها على الفيلم ، وإلا كيف يستقيم اسقاطى ، مع أقوال كوبريك نفسه عن هذا الفيلم :

« كل الناس الذين يزعمون أنهم رأوا الأشباح ، رأوها فى صورة واقعية ، بينما تعودت السينما أن تضيف غلالة شفافة ، على هذا النوع من الكائنات ، لهذا وجدت نفسى مهتما ، بأن

أعطيهم «اشراقا واضحا جدا ، وواقعيا للغاية »..

« أرى أنه على الممثل الذى يؤدى دور انسان مجنون ، أن يؤديه بصفاء وهدوء فمظاهر الجنون لا تبدو على كل المجانين ، وإن كان بالامكان طبعا ، الاقتناع بأن المجانين يسلكون فعلا سلوكا جنونيا »..

« لا يمكن للذكاء ولا للجاذبية الشخصية أن تمنع انسانا من أن يكون شريرا .. إن الشر جزء من شخصيتنا ويجب أن نعيش معه »..

إذن يجب النظر - أو هكذا سأفعل على الأقل - الى فيلم كوبريك على انه تصوير لعالم الحلم والجنون لا من حيث هما نقيض للعلم (حلم أم علم) بل من حيث هما حلم و علم . ولا نعتقد أن ذلك غريبا عن عالم كوبريك ، كما أطللنا عليه فى بداية هذه الدراسة ، أو كما خبرناه عبر كلامنا عن « اشراق » . ويمكن للمرء أن يختلف ، أو يلتقى ، مع كوبريك فى وجة نظره . لكن عليه بعد ذلك ألا يحاسبه فنيا الا على النجاح فى تجسيدها . ولا نعتقد أن الجزئيات * ، التى كان يمكن أن تبدو خارج أطار الفيلم ، وفق

* ويجدر التنبيه بأن « كوبريك » ، يحاول بصدد هذه الجزئيات الالتزام بالتخريجات العلمية ، حول ما يتحدث عنه ، مثلما فعل بالنسبة للاتصال التليباتى بين الطفل والزنجى ، كأن يكون المرسل فى أزمة والمتلقى فى حالة استرخاء ، لارتباط طبيعة ذبذبات المخ فى كل حالة بالوظيفة التى يتم إنجازها ..

تحليلنا التمهيدى ، تظل هكذا بعيدة عن عالم الأنسان العادى ، عند وصولنا عند هذه النقطة ..

وأرى من الأمانة ، قبل مواصلة تحليلى ، أن أكرر هنا ابتداء ، كلمات نقلها « كوبريك » عن « لوثر كرافت » هى : « يجب ألا نبحث عن تفسير للأشياء بإسلوب كلى يبعث على الرضا » . وان كنت أفضل القول « يجب أن نبحث . وان كان علينا ألا نطمع دائما ، فى الوصول الى تفسير كلى يبعث على الرضا » . وأعتقد أن هذا هو ما يقصده كوبريك من كلمات كرافت .

هنا يمكن أن نستطرد فى تحليل العمل الفنى .. .

***

ان الصراع الذى يقوم عليه الفيلم - وأن كان يعكس الظروف المحيطة - يدور أساسا داخل نفس جاك - صراع مع الطفل الكامن فيها ، بحاجته الملحة إلى اللعب والأبداع ، بعد أن أعجزته الظروف عنهما وذلك ناهيك عن صراع خفى أخر مع دانى الأبن ، منذ بداية الفيلم (حول العزلة وظروف اللعب) وهذا الصراع بشقيه الداخلى والخفى ، يسفر فى مراحل تصاعده ، عن صراع سافر

يخوضه جاك ، مع الأشباح من جانب ، ومع الطفل والأم والزنجى ، بل والعالم كله ، من جانب أخر .

هل هناك مبرر لجنون جاك ؟

والتعبير عن عالم الصراع الداخلي قد يتمتع بسهولة نسبية على الورق ، لكن تجسـيد مثل هذا الصراع سينمائيا أصعب كثيرا ، بما يتطلبه من ترجمة الداخل إلى واقع أو معادل مرئي .

ولعل أبرز مظاهر نجاح « كوبريك » فنيا هو قدرته على شد المتفرج طوال ساعتين ونصف ساعة ، لمتابعة مثل هذا الصراع ، سواء بتجسيده المرئي ، أو بجرعة التشويق التي ضمنها هذا التجسيد ..

وطالما أن جاك هو محور الصراع والعمل الفني كله ، فان النقطة الأساسية ، التي يمكن من خلالها تعرف درجة توفيق المخرج ، لابد وأن تدور على مدى قدرة هذه الشخصية على الأقناع ، وبالذات مدى منطقية ظروف جنونها (سواء تجلى هذا الجنون في كابوس يعانيه جاك ، أو في سلوك فعلي) . بكلمات أخرى هل هناك مبرر فعلي لجنون جاك ؟ أم أن هذا الجنون أمر اصطنعه المخرج امعانا في الاثارة والبحث عن الاشباح والدم والاثارة .

ولا بأس من أن يكون مدخلنا للإجابة عن هذا السؤال ، عجالة نظرية عن طبيعة الجنون وظروف الاصابة به *

---

* اعتمدنا في هذه العجالة أساسا على «دراسة في علم السيكوباثولوجي » ، للأستاذ الدكتور يحيى الرخاوي - مطبوعات جمعية الطب النفسي التطوري - ١٩٧٩

إن كيان الانسان العادى يتوازن ويتماسك حين يسيطر الجزء الأعلى من المخ (الجزء الواعى الأحدث فى التكوين) على الجزء الأدنى (اللا واعى والأقدم) . وفى حالة عجز الجزء الواعى عن السيطرة ينطلق الجزء اللا واعى فى نشاط غير «واقعى» وغير طبيعى وغير مألوف ، مستقلا عن النشاط السوى الأصلى أو حتى بديلا عنه، ويعرف ذلك بالمرض العقلى .

غير أن للجزء الأقدم نشاطات سوية ، فهو مسئول جزئيا عن الأحـلام ، كما يمكن لهـذا الجزء أن ينشط بصورة ارادية أو شبه ارادية ، وفى تآلف مع الجزء الأحدث ، فى حالات الابداع والخلق (ومن هنا جدلية الصراع بين الابداع والجنون ، داخل شخصية الانسان العادى) .

الجنون بين الغاء الالم الداخلى والوحدة

وحتى يصـــاب الانســـان بالجنـــون لابـــد من توافـــر عامليـن أساسيين . الأول هو افراطه فى استعمال الحيل لنفسية لدرجة يصل معها إلى الغاء عالمه الداخلى بغرائزه وعدوانه و ... الغاء تاما، بل وقد يصل أكثر من ذلك إلى الغاء الآخرين أيضا. الأمر الذى يؤدى إلى الانفصال عن الواقع رويدا. وهذا كله يهيىء للوحدة ويدفع بها قدما..

ولا بأس بعد هذه العجالة من مواصلة تحليل الفيلم .

لقد واجهتنا شخصية « جاك » ـ الرجل العادى ـ منذ المشهد الأول ، بقدر لا بأس به من اللامبالاة (تجاه قضية قتل الرجل لزوجته وطفلتيه) ، ومن التحوصل الذاتى (السعى إلى العزلة التامة) ، وهكذا توافرت فى جاك «العوامل التى يصعب معها ألا ينشط عالمه الداخلى ، مستقلا ومهددا حتى بالوصــول إلى الجنون » (المرجع السابق) ..

وهذه الظروف اضافة إلى ما أشرنا إليه ، قبلا ، من شيوع النماذج النمطية فى كل شىء من الباركيه إلى المتاهة .. الخ أمر يعكس الموات النفسى الذى يلف عالم « جاك » ، ذلك لأن درجة من التشكل ضرورية للتكيف الفردى ولمسيرة المجموع معا ..

وربما كان التماثل محتملا لخدمة أهداف مرحلية فى مسيرة الانسان والمجتمع . لكن معنى أن يسعى الانسان اليه، وكأنه يسعى إلى مغنم ، ثم يتمنى أن يعيش فيه إلى الابد فلا يمكن أن يكون إلا مواتا كاملا .

سمات حضارة وليست سمات فرد

ومن المهم الاشـارة هنا ، إلى أن شخصية « جاك » تعكس ، فى لامبالاتها وتحوصلها ، سمات عامة فى المجتمع المعاصر . وقد

جاء ذلك تجسيدا حيا، لغلبة بعض عوامل الاصابة بالجنون على الحياة العصرية ، وهذا بالاضافة إلى كون اسم البطل هو « جاك » ومع التفاصيل الأخرى التى أشرنا اليها من قبل ، أمر له مغزاه بالنسبة للبعد غير المباشر لما يقوله فيلم اشراق : إذ يقدم ، كما نوهنا ، نبوءة بصدد مصير الانسان فى بناء حضارى متكامل .

وقد نجح الفيلم فى تصوير ما يعنيه تشوه الفطرة (الطفل داخل الأب) ، من شل للنمو والتطور . وهو شلل لا مناص من أن يؤدى اليه الافراط فى فرض القيود الاجتماعية ، وفى صياغة البشر فى قوالب جامدة، لكن مبدع الفيلم وثب إلى أفق جديد، حين أفلت من تبسيط الصراع وسجنه فى العلاقة بين العجوز والطفل ، أو بين الوالد والابن ، أو بين الذات والمجتمع ..

لقد تجلى الصراع منذ بداية الفيلم صريحا بين جاك والطفل فى داخله هو نفسه (حول اللعب والابداع) ، وخافتا مع طفله الحقيقى (حول العزلة) لكن كوبريك ربط هذين الصراعين ، وغيرهما مما جد خلال الفيلم ، ربطا ديالكتيكيا بصراع أساسى هو الصراع بين تطور الانسان وتدهوره. بين ابداعه وجنونه.. بل انه بين فى لغة سينمائية بليغة ، أن مسيرة النمو حين تتجمد بالتكرار يكون المرء على شفى الانقراض . وأن فشل جاك فى

محاولته للخروج من دائرة التكرار يعنى « الجنون الذى هو صرخة استغاثة واعلان للفشل ناهيك عن أنه تناثر ينذر بالانقراض » (المرجع السابق).

على هذا النحو يتجلى أحكام كوبريك فى رسم الشخصية المحورية فى الفيلم بما يفى بالدلالة المباشرة لمصير الشخصية ذاتها ، وفى نفس الوقت بالتصعيد الرمزى على مستوى الحضارة التى صنعت هذه الشخصية (والتى تساهم هذه الشخصية بدورها فى صنعها مع صنع مصيرها الذاتى) وهكذا فإن الفيلم الذى بدأ بمشهد جاك فى عربة صغيرة كالنملة فى الصحراء ، وحركته لا تكاد تحس وسط اتساع الأرض حوله ، ينتهى بجاك الجريح ، عاجزا عن الخروج من دائرة التكرار ، داخل دروب المتاهة ، وهو يقتفى أثر ابنه ، وحتى يسقط نافقا وسط الجليد.

« مس جاك » بعيدا عن قناع التحرر

يقودنا السياق بعد تحليل شخصية جاك إلى شخصية زوجته ، التى تبدو للوهلة الأولى متناقضة بين سلبيتها وتبعيتها ، خلال النصف الأول من الفيلم ، وبين قتاليتها وجسارتها فى نصفه الثانى . لكن التمعن فى هذه الشخصية يبين أنها مرسومة ببراعة شديدة وأنها غاية فى التماسك على خلاف ما يبدو للوهلة الأولى .

لقد مزق كوبريك ابتداء قناع التحرر ، الذى ترتديه المرأة

الغربية « مس جاك » ولمس احتـياجها المفرط ، ولا أمانها الفائر، وبين بصـدق انها هى هى نفس المرأة المغلوبة على أمرها ، الراغبة فى الحفاظ على « أسرتها » بأى ثمن . هذا كما بين أن العلاقة فى « أسرة جاك » تقوم على تبادل بخس تضطر فيه المرأة إلى بيع وجودها ووعيها..

وقد أجاد الفيلم فى اظهار علاقة « جاك » بهذه المرأة ، سواء من ناحية كشف خسارته هو نفسه من هذه الصفقة بالحرمان من انسان يثرى وجوده ، أو من ناحية كشف العمى التام لجاك عن ماهية شريكته ، وعدم رؤيته فيها إلا ما يصلح للاستغلال والاستعمال. وفى واقع كهذا تتجمع الكراهية داخل كل شريك ، وكثيرا « ما يخرج الذهانى ـ المجنون ـ لا شعوره مباشرة إلى دائرة الوعى ، وتظهر رغبة ـ أو محاولة ـ القتـل صريحة ومفعلنة و قد تظهر الصورة معكوسة ، إلا أن لها نفس الدلالة ، إذ قد يشكو الذهانى من أن شريكه هو الذى سيقتله ... الخ » (المرجع السابق) .

ويبقى فيما يخص شخصية المرأة اشارة إلى أن القتالية التى طرأت على سلوكها خلال النصف الثانى من الفيلم ليست سوى فعل غريزى لابد وأن يلجأ اليه المرء ، دفاعا عن نفسه وطفله ، فى مواجهة واقع لا خيار له فيه ، وذلك بصرف النظر عن الكراهية

التى ولابد أنها كانت موجودة وكامنة من قبل ، كما يتضح من مونولوجات جاك ، حول شعر ذقنه ، وعادتها فى إفشال كل جهوده..

« الطفل / اللعب والابداع »
هو الخلاص من المتاهة

ووسط علاقات من هذا النوع على مستوى الاسرة الحضارى كان كوبريك موفقا فى الحل الذى تنبأ به ، لقد ركز المخرج من المشكلة ، على مستوى الحضارة فى الطفل* ، الذى عانى هذه الأزمة الكيانية الهاصرة وكاد يروح ضحيتها ، والأهم أنه كان « يعيها » ، على نحو من الأنحاء منذ البداية ، وربما شكل الزنجى (الفطرة) بعالمه عونا هاما فى الخلاص ، تجسد فى وسيلة الاتصال ، التى فتحت ثغرة فى حصار دانى وأمه ، لكن الأمل ظل بعد الزنجى فعلا ورمزا فى دانى (دانيال / الخلاص) الصغير .

ولعل أكثر مايلفت النظر فى شخصية دانى هو عدم تشوه

---

* رمز اللعب والابداع. كما أن المخرج على هذا المستوى هو الوجه الآخر لكون العجز عن تحريك الطفل داخل جاك هو سبب فنائه

فطرته فيما يخص ضرورة الآخرين ، ثم هذا الارتباط - ملتقيا مع الزنجى - بعالم الاشراق والنداءات الغامضة ، لحد وجود شخص آخر فى « داخله » يتيح له حرية الحركة فى الزمان والمكان ، أى يتيح له الإرتباط بكثير من العوالم ، التى لم يستوعبها العلم الحديث بعد ..

هذا كما بين الفيلم أن المتاهة ذاتها عونا آخر فى الحل والخلاص ، فلولاها لما استطاع دانى الافلات من أبيه.

تبقى نقطة أخيرة يصعب تجاوزها هنا ، ولا بأس من الولوج اليها عبر الحجرة ٢٣٧ .. تلك الحجرة المحرمة التى تنطوى على ما لا نعرفه ، ونعتقد أن فيها ما نفتقده ، وربما كان فيها ما يهددنا . لقد كانت تعنى بالنسبة للطفل طفلتان تلعبان معه ، حتى ظهر من يود أن يخنقه .. ولاحت فيه بالنسبة للأب المرأة الباهرة الجمال التى يفتقدها ، إلى أن اكتشف فيها شبحا قميئا ، كما أنها كانت بالنسبة للأم المرأة الأخرى التى تحاول خنق ابنها ... وهذه « الغرفة المحرمة » ليست إلا واحدة من « العوالم الاسطورية » - المرتبطة بأعمق أعماق الانسان - التى تطرق إليها الفيلم مثل ما سبق وأشرت اليه من ظواهر التخاطر والاستشفاف .. الخ .. والتعبير عن هذه العوالم ، اضافة إلى مجموعة

الظـواهر* التى عولجت « بوعى » يجسد المخرج عليه ، يعطى قيمة اضافية للفيلم فى التحريك الابداعى للمشاهد الذى لم « يكتمل » تكوينه الفكرى ، على هذه الجبهات ، التى لا يحكمها منطق جامد أو مقومات نهائية بعد ..

كلمة عن الأدوات الفنية

ولا بأس فى النهاية من كلمة عن الناحية الفنية.

أن كوبريك يقول فى هذا الصدد : «بالاضافة إلى الأهداف الرفيعة الشأن التى تحرك الفنان فإن عليه وهو يصنع فيلما أن يكون مثيرا للاهتمام: مثيرا من الناحية المرئية ، ومثيرا من ناحية السرد ، ومثيرا من ناحية التمثيل ». وقد نجح كوبريك إلى حد بعيد فى تجسيد رأيه هذا فى « اشراق ».

---

* مثل تجسيد العلاقة بين الابداع والعدوان، بل والعلاقة بين الحب والعدوان، وتجسيد ظواهر مثل تعدد الذوات داخل الإنسان ، من حالات الأنا: الطفل واليافع والوالد، إلى ثنائية دانى وتونى الطفل الذى يعيش فى داخله ، وثنائية الطفلتين ، إلى تعدد وجوه الأب بين المرأة والشكل الشبحى ، مما يصل حتى إلى تناسخ الأرواح والعيش قبل ٥٠ سنة فى نفس الفندق . هذا ناهيك عن افكار مثل كمون الشر والجنون فى داخلنا وفكرة العالم النقيض(MURDER نقيض REDRUM)

والحديث عن نواح فنية ، مثل التصوير والمونتاج ، بالألفاظ ينطوى على صعوبة شبيهة بتلك التى تواجه الحديث عن تكوين الكادر والموسيقى .. إذ أن لها جميعا « لغات » خاصة غير لغة الحديث ومهما قيل فيها ، فلن تزيد قيمة القول على قيمة تعليق مكتوب عن مقطوعة موسيقية ! ولعل بين دوافعى فى الاهتمام بنقل حبكة الفيلم ، نقلا مسهبا ، ابراز بعض ما يصعب الحديث عنه منفردا ، ابرازا ضمنيا ، فشىء - على كل حال - أفضل من لا شىء .

واضافة إلى ما حفلت به المرئيات من نماذج ورموز وتفاصيل - كما فصلنا - جعلت من المكان طرفا دراميا رئيسيا فى الموضوع، يمكن التنويه بتأكيد الاتساع الهائل ، مثله مثل التصوير بزوايا واسعة ، مشاعر العزلة والوحشة. هذا كما عزز كوبريك الاضاءة المشرقة الواضحة فى تصويره لموضوعه بتوظيف اللون فى خدمة الرؤية التى يطرحها ، ولا يصعب استشفاف ذلك من تشكيل لون الحمام الاحمر خلفية لحديث جاك مع جرادى قاتل أسرته ، ومن سيطرة اللونين الذهبى. والاحمر على المشاهد التى أحاطت بالكابوس ، وغلبة اللون الأخضر والبنفسجى على مشاهد الحجرة ٢٣٧ ، ناهيك عن سيطرة اللون الاصفر على ورق جدران جناح اسرة جاك فى الفندق .

وقد وظف الفيلم الضوء مع زاوية التصوير ببراعة تجلت مثلا فى الهالة الضبابية التى أحاطت بتفاصيل المرأة الباهرة الجمال قبل أن تتحول إلى ما يشبه الرجل ، فالشبح العجوز . هذا كما خدم انتشار الصور الفوتوغرافية ، بدءا من مكتب المدير ، الى القاعات المخصصة للصور ، والصور المعلقة على جدران غرفة هاللوران ، وانتهاء بمجموعة الصور التى ظهر جاك فيها قبل نصف قرن تقريبا .. خدمت الرؤية المطروحة ، ناهيك عن خدمتها مع المرايا فكرة تعدد ذوات الانسان .

ومن ناحية السرد فقد أكد كوبريك ولعه بالحركة البطيئة والايقاع البطىء، وجاء ذلك مناسبا ، لحالة الانهاك العصبى ، والتعب واللا جدوى ، التى يعانيها جاك ، ويفرضها على ذويه . ومن هنا جاء ارتباط الايقاع العضوى بمادة الموضوع ، ناهيك عن خدمة اللقطات الطويلة فى المحافظة على تركيز المتفرج، وتمعنه الحوار الهام ، بعد تمثل المعلومات الصورية ، الأمر الذى يخدم وصول المعنى غير المباشر ، أو المعنى الأبعد للفيلم .

وقد ظهرت براعة كوبريك فى التشويق منذ البداية مع توظيف قصة القتل التى يحكيها المدير لجاك ، واستمرت حتى اختفاء جاك قرب النهاية ، ليفاجىء المتفرج بالبلطة وهى تنزل على رأس الزنجى ، ذلك مرورا بتفاصيل كثيرة مثل اخفاء مصدر كرة التنس

التى « داهمت » الطفـل ، لحظة توتر الأحداث ، وعالم الحجرة ٢٣٧ ، وخروج جاك من مخزن المطبات . وكلها ايجازات يمكن تفسيرها من مادة الفيلم ذاته ، لكنها استخدمت فى التشويق ببراعة .

هذا ويساعدنا على ادراك ذلك الانجاز الذى تحقق على مستوى التمثيل .. قيام ثلاث شخصيات فقط بعبء الفيلم بأكمله ، ناهيك ، عن الصعوبة البالغة التى تحيط بدور جاك نيكلسون بما يتطلبه من مراوحة بين أداء الشخصية الجذابة الآسرة ، والتعبير عن وطأة الجنون ، والتى تحيط بدور الطفل دانى، من حيث ضخامته ونديته لأدوار الكبار. وقد كان أداء الاثنين مبهرا حقا. وقد أتاحت اللقطات القريبة لهما اظهار مقدرتهما الفذة ، ويزيد من قيمة هذه اللقطات أنها جاءت موظفة للكشف عن الصراعات الدفينة التى يحسها كل منهما .

وقد كان تمثيل شيلى دوفال مقنعا وكان اختيارها موفقا. ولو كان المخرج يجرى وراء ما يثير جمهور الشباك (العنف والرعب) لما فكر لحظة فى الاستعانة بها . وهذا دليل آخر على اهتمام المخرج بابراز المعنى الأبعد للفيلم .

ولا بأس من أن نلتمس عذرا عن القصور فى الحديث عن هذا الجانب وعن عدم الاستطراد فيه بقول لكوبريك نفسه: «أن الفيلم أشبه أو ينبغى أن يكون أشبه بالموسيقى منه بالرؤية ...»

هكذا يطالعنا كوبريك فى فيلمه هذا برحلة جديدة من رحلاته الكابوسية ، فى مجرات الحياة المعاصرة . فمن كابوس وقوع حرب نووية على نحو عارض ، إلى كابوس استخدام التأهيل النفسى فى تحـويل الناس الى قطيع ، إلى كابوس الانسان العادى ، وكلها كوابيس تنتظم فى اطار المقولة الأساسية، التى عبر عنها كوبريك فى حديثه عن أول افلامه : دراما الانسان الضائع وسط عالم معاد له. انسان يبحث عن سبيل الى فهم نفسه وفهم الحياة حوله. انسان يواجه خطر الهلاك ، أمام عدو أخذ بتلابيبه . والغريب أن هذا العدو يكاد أن يكون مصنوعا من طينة الانسان نفسه ، وإن غاب ذلك فى معظم الأحيان عن ناظرنا... وتكون صرخة كوبريك فى رحلته هذه عبر مجرة الانسان ٢٠٠١: حذار فالطريق خطر والاستمرار معناه الجنون أو الانقراض .

جولة حول الوطن

التائه ضحية الحدود

وسط طوفان من الكوميديا المبتذلة فكرا ، والمبتذلة فنا ، وبحجة جاهزة هى ما يريده « الزبون » ، ودغدغة حواس « الزبون » ، والترفيه عن « الزبون » ، بصرف النظر عما إذا كان من المعقول أصلا النظر للمتفرج بصفته زبونا ، وعما إذا كان يجرى إضحاكه على نفسه أو من نفسه أو ...

وسط طوفان كوميدى من هذا النوع يخرج إلينا بين وقت وآخر عمل راق ، على مستويات الفن والفكر... جميعا. يشير إلى أن الفن الفن مازال فى دائرة الممكنات، كما يعيد الثقة فى الجمهور المظلوم ظلما مضاعفا.. مرة ممن يفترض أنهم يعبرون عنه وأخرى ممن يفترض أنهم يشدونه إلى آفاق أرقى، وثالثة... ولعل الأهم من ذلك كله أن مثل هذا العمل يعيد الثقة فى النفس والمستقبل لكل من تؤرقه «نفسه»، كما يؤرقه حلم المستقبل ..

وفيلم « الحدود » السورى يعد فى طليعة ما شاهدناه مؤخرا من جيد الأفلام ، بإجماع الجمهور والنقاد ! وهو يقدم

لنا فى تجسيد صورى مذهل من حيث بساطته ، وفى سرد درامى هو السهل الممتنع فعلا ، ومن خلال كاريكاتير فكرى راق، يترك المرء على شفى الضحك والبكاء فى كل لحظة... يقدم لنا الفيلم الحدود المرهقة التى تساهم فى تقييد مواطننا وشل ارادته بدرجة تجعله ضحية لها بالفعل.

ورغم الحضور الظاهر للحدود المكانية فى هذا العمل الفنى تكشف المعالجة أن مشكلة عبدالودود (المواطن العربى) مع الحدود تمتد إلى ماهو أبعد من الجغرافيا ..إذ أنه تائه بين سبل حياة وشعارات ومفاهيم و ... وتضرب - المشكلة - بجذورها إلى طبقات وجودية أبعد، كامنة فى تربية هذا المواطن وتعليمه وعلاقاته وإعلامه ...

* * *

عبدالودود يفقد هويته

للوهلة الأولى نحن أمام إنسان يفقد جواز سفره (هويته) على مشهد منا فى منطقة تقع بين حدود بلدين* ، وبذلك يعدم وسيلته

---

* يفصل بين نقطتى حدود شرقستان وغربستان بضعة كيلومترات، وحين يتوقف عبد الودود ليغير إطار سيارته بينهما يسقط جواز السفر من سترته دون أن يلحظ ذلك..

الرسمية لدخول أى منهما .. فالدولة المقبل عليها لا يمكن أن تسمـح بدخـــــول أراضيها إلا لمن يحمــل جواز سفر، بينما تحتاج الدولة التى أدبر عنهـــا للتــــو إلى مـا يثبت أنه صاحب الاسم المدون فى دفاترها، وذلك لمجرد أن تعطيه ما يفيد أنه مر عبر حدودها ، وكان يحمل جواز سفر..

مأزق تبدو فيه الدولتان بالمنطق الرسمى المحدودعلى حق. لكن علينا أن نولى وجهنا فورا شطر ما يساعدنا على تجاوزه ، إلى منطق الفن الذى لا يعرف الحدود .

... يحاول عبدالودود الخروج من مأزقه ، وبعد أن يفشل الطريق الرسمى فى معاونته ، يحاول الرجل ـ ونحن معه ـ تباعا السبل غير الرسمية . ولما يفشل أبسـطها (مغافلة الحراس والتسرب من بوابـة الحدود ؟!!) يحاول تقليد صدفة المهربة* التى تركته حين اكتملت فصول الورطة بفقدان بطاقتها وسلكت فى بساطة الدرب الغير رسمى بعيدا عن بوابة الحدود ..

استراحة المسافر بعد اخفاق العبور

وبالرغم من نجاح صدفة تخفق محاولته . وحين تكتشفه دورية الحدود يتعلل بأنه ابتعد لقضاء حاجته حتى لا يساء فهمه إن فعلها

* كانت قد اقتحمت عليه طريقه واكتشف فيما بعد أن ما اعتقده حملا وراء ارتفاع بطنها بضائع مهربة .

على الحدود .. تلقنه الدورية درسا ، وتطلب منه ألا يوغل مرة أخرى حتى لا يضيع .

... ويكرر عبدالودود المحاولة مرة بالتخفى وسط زحام رحلة طلابية فى أوتوبيس، وثانية بالتسرب بين المساجين الذين ينفذون أحكام الأشغال الشاقة على الحدود ليعودوا أدراجهم بعد ذلك إلى السجن (!) وثالثة بالتخفى فى لباس خروف والسير على أربع وسط قطيع من الأغنام، وفى مرة رابعة يحاول مغافلة المحيطين به والاختفاء فى حقيبة إحدى السيارات أثناء توقفها لانهاء اجراءات الحدود..

لكن حرس وكلاب الحدود وأبراج المراقبة ، مع الأسلاك الشائكة والاستحكامات المكهربة.. كانت له فى كل مرة بالمرصاد وإن اختلفت ردود فعلها فى تصاعد، قاده فى المرة الأخيرة إلى التوقيف ، الذى لابد وأنه لاقى خلاله ما جعله يقرر الكف عن المحاولة.

المهم أنه أفاق على نفسه ساعة لفظ من التوقيف ملقى على الأرض يلوث وجهه الحذاء اللامع المودرن ذا الكعب العالى لجندى الحدود، لكن ما أن أزال آثار وجهه عن حذاء الجندى حتى تلقفته ذراعا سائق أو دليل مدنى يتعيش من العبور اليومى للحدود .. ومع زوال الأمل فى حل قريب فرض الواقع نفسه وتفتق ذهن الرجل عن

فكرة بناء « استراحة المسافر » بحيث يمر خط الحدود بين شرقستان وغريبستان وسطها ، حتى يجد لنفسه ملاذا في جانب (بلد) كلما هم به رجال الجانب الآخر.

وهكذا تمضى حياته. مقيما فى الاستراحة يتعيش منها وقد عقد صداقة مع رجال دورية الحدود فى كل من البلدين حيث ساعدوه مع « السائق الدليل » فى إحياء وتموين الاستراحة وخدمة الرواد، وعلى رأسهم حرس الحدود وزبائن الدليل بالطبع .

ومرة وسط معاناته فاصل الوحدة اليومى بعد حلول الظلام، وعلى أثر طلقات الرصاص التى يتبادلها جنود الدورية مع المهربين، يدق باب الاستراحة ليجدنفسه وجها لوجه أمام المهربة صدفة جريحة ، أثر المعركة لتى خاضتها وسط ذويها ، وإن أفلتت دونهم من التوقيف .

يدق قلبه ويتطور الأمر فتعمل دوريتا حدود شرقستان وغريبستان على لم شمل صدفة عوض الله ، على عبد الودود التائه، ويزوجانهما بمعجل قدره معزاة ومؤجل قدره تيس. وهكذا يتغلب الرجل على مشكلة الوحدة والحب لتبدأ مشكلة الطفل الذى يريده امتدادا له، وخوفه من احتمال أن تكون صدفة عاقرا، طالما تأخر هذا الطفل، ولكن ما أن تظهر بشائر حلوله ـ الطفل ـ حتى يصبح

وجوده هو المشكلة، فعبد الودود لا يريده، حتى لا يعيش مثله بلا هوية ، طرزانا وسط الغابات .

حملة إعلامية لانقاذ عبدالودود ومدام طرزان

ويوما تمر بالاستراحة صحفية شابة ، تلمس جانبا من حكاية التائه وصدفة خلال مشادة قامت بينهما حول الحمل والطفل وهويته وكيفية تربيته .. تتحرك حاستها الصحفية فتكمل صورها وتدبج كلماتها، لتخرج موضوعا يتخاطفه الناس ، ويتصايح به الباعة « تصريحات مدام طرزان اليوم » .. وسرعان ما تتحول القضية إلى حملة إعلامية ، يشترك فيها التليفزيون عبر شبكات الأقمار الصناعية «من المحيط إلى الخليج » ، وتسفر الحملة فى نهاية المطاف عن مؤتمر تعقده كل الجهات « المسئولة » ، تضامنا مع عودة عبد الودود إلى بلده ..

والمهرجان أخذ فى الإنفضاض ، بعد الخطب الحماسية العنترية ، يسمح لكل السيارات التى تسبق سيارة عبد الودود أو تتبعها بالمرور ، بينما يوقف الجندى سيارة عبد الودود سائلا إياه عن جواز سفره ، ليطالعنا ضابط حدود شرقستان ، الذى كان يجلس فى الصف الأول بين المؤتمرين وهو يشرح – بصبر رسمى يحسد عليه – الموقف لعبدالودود وإذا منه أن يستوعبه.. « .. كل من حضروا ومن نظموا المؤتمر على رأسى .. حتى أنا حضرت

المهرجان .. ألم ترنى ؟ لكن المهرجان بالنسـبة لى ليس جواز سفر .. معك جواز تمر.. ما معك ترجع مطرح ماجئت .. »

حدود أبعد من الجغرافيا

هكذا يلخص الضابط منطق الدولة ، وهو منطق متماسك فى حد ذاته، يمكن أن يساهم فى تضليل متفرج وجد نفسه متعاطفا ، رغم كل شىء ، مع عبدالودود لينزلق وراء من يحصرون الفيلم فى شعارات مثل «النظام الذى يؤمن بالأوراق والأختام أكثر مما يؤمن بالإنسان » أو « وطن واحد بلا جواز سفر » ... ذلك على الرغم من أن منطق « الحدود » الفنى ، الذى خلق تعاطف الناس الكاسح معه أوسع ضفافا بما لا يقاس ..

ولما كانت قيمة الفيلم تتصاعد مع كونه يهز حدودا أبعد بكثير من الحدود المكانية : يعرى طلائها ويفضح تماسكها ويسقط أحجارها لتثير على الصفحة الساكنة دوائر من الوعى والحس لا تفتأ تتسع رويدا وبلا نهاية .. لا بأس أن يكون تقصينا بعض ما تثيره هذه الأحجار من دوائر الوعى والحس هو الطريق إلى الإلمام بجوانب الفيلم بالذات إن قادنا ذلك إلى إدراك المنطق الفنى للفيلم والوقوف على سر التعاطف الواسع الذى شهده من الجمهور فى نفس الوقت .

رحلة حول الوطن

منذ المشهد الأول وبعد صوت فيروز الذى يغنينا من مذياع السيارة ألحان الوطن ، يجد المتفرج نفسه أمام شرطى الحدود يسأل عبد الودود عن وجهته .. فيجد المتفرج نفسه مدعوا مع عبد الودود إلى جولة فى سيارة حول الوطن ، الذى تحمل بلدانه أسماء شرقستان وغربيستان ووسطستان وجنوبستان ... دع عنك تركستان ودرزستان وكردستان التى لم يتطرق إليها الفيلم طبعا .

على هذا النحو ومنذ البداية يلح على وعى المشاهد أن تعدد الأسماء لا يطمس القاسم المشترك ولا ينفى واقع المشاركة .. نحن إذن لسنا بصدد عدة بلدان، وإنما أمام أجزاء من كل، بصرف النظر عما إذا كان وراء ذلك واقع جغرافى أو جغراسى محدد ، أو مجرد مسايرة رسمية لأمانى دفينة تجسدت فى شعارات ، يرددها البعض صادقين ، بينما يحنى آخرون لها الجباه حتى تمر....

ولعل القارىء يهمس لنفسه بأن ذلك لا يبعدنا كثيرا عن المنطق الرسمى أو الشعارات المرفوعة ـ من قبيل « وطن واحد بلا جواز سفر » – التى لا نفتأ نتشدق بها فى كثير من المناسبات . لكن لا بأس من تقصى بعض المشاهد التى تساعدنا رويدا على الإلمام بالماوراء ..

● مشهد صدفة المهربة وهى تتخلى عن التائه لتعبر الحدود بدون

جواز سفر، وحين يسألها مندهشا: «كيف؟» ترد عليه بدون الحمل- الأشياء المهربة - تعبر الحدود دائما على أقدامها بعيدا عن النقاط الرسمية..

● أو مشهد أبو شهاب الذى يوقف عبد الودود ويتوعده عند محاولته « الهرب على طريقة صدفة » .. وهو نفسه الرقيب الذى داعب صدفة « الحامل » على الطريق فى بداية الفيلم حول سر بقائها دون زواج ، وتمادى فى دعابته بطلب الزواج منها، مغمضا عينيه عن وظيفته الرسمية ، وطبيعة حمل صدفة العزباء..

● أو حديث جندى الحدود المسئول عن البوابة لعبدالودود حين أعيته الحيلة وكأنه يهمس أو يغمز له « هات لى اشعار من مدير المكتب .. ويلا جواز.. تكرم » (أى اتركك تمر بدون جواز سفر) .

● أو مشهد التائه وهو يكشف لجنود الدورية سر بناء نصف استراحته على أرض شرقستان ونصفها على أرض غربستان : «ضمان الملجأ من مضايقات كل بلد فى البلد الأخر » فيرد عليه الرقيب مستنكرا : « وها الخط هو اللى حيوقفنا.. إذا أردنا بنجيبك من آخر الدنيا » . وحين يسأل عبد الودود فى انفعال يكشف كل معاناته ومأزقه وهوانه : « والحدود ؟! » يجيب أفراد الدورية عن بكرة أبيهم ، فى صوت واحد « طظ ».

● أو حوار ضابط حدود غربستان مع عبدالودود وهو يسأل عن سر سعيه لزيارة غربستان والشخص الذى يقصده، بينما يجيبه رجلنا أنه لا شخص ولا سر فى الأمر. ثم يعاجله بردود مختصرة حادة جارحة فاضحة..

- قلت لى اسمك عبدالودود ؟

- إن لم يكن هناك ما يمنع.

- أهناك من يأتى إلى بلد لا يعرف فيها أحد؟

- سياحة .

- ماهى انتماءاتك السياسية؟

- لا منتمى .

- ما عمرك ؟

- ٤٠ سنة ميلادى و٤١ هجرى.

وحين يسأله الضابط عن عدد أولاده ويتلقى الاجابة بأنه لم يتزوج يبادره : « يظهر أن النشاطات المشبوهة تأخذ كل وقتك ». وحين يعثر بين الأسماء الموجودة فى مفكرته على اسم رقيب نكرة (أبو معن) يسأله : لماذا بعث بك الرقيب ؟

- والله حتى ما كان موافق .

- ورغم ذلك جئت، بمن طلب منك الاتصال ؟

ـ لو بيدى أشوف كل الأشقاء.

ـ من هو الرقيب أبو معن هذا؟

ـ خالي.

ـ كيف تعرفت عليه ؟

لينهى الضابط الحوار: « آسف ما بقدر أمسك عليك أى ممسك . وهذه هى المرة الإولى التى يدخل فيها مكتبى أحد ويظهر أنه برىء ... »

موقف الريبة والادانة

وموقف الريبة والادانة الذى تقفه السلطة من عبدالودود لا يخفى على الرصد منذ البداية وحتى قبل فقدانه لجواز سفره. فالجندى يسأله فى أول مشهد من أى دولة هو ، ثم يسأله أين هذه الدولة ليشرح له عبد الودود خط سيره على الخريطة المرسومة فوق هيكل السيارة. وخلال روايته البسيطة الساذجة عن رحلته منذ الانطلاق، وعدم تذكره حتى آماد مراحلها بالأيام ، وإن كانت تعلق بذهنه وقائع مثل سرقة الاحتياطى ليلة عبور الحدود الأولى .. يقاطع الجندى روايته كأنه وقع على بغيته من أقصر الطرق: « يعنى ما معك احتياطى ؟ » ليرد عليه : « لا ، اشتريت غيره » . وحين يصل بحديثه إلى سرقة المساحات ـ على الحدود التالية ـ يرتفع صوت

الجندى بنفس روح الضبطية ، ليكرر عبدالودود نفس الرد. ثم تطل روح الضبطية حتى قبل أن يذكر ما ضاع فى المرة الثالثة : «يعنى ما معك ..؟ » هكذا جملة ناقصة ، ليرد عليه بنفس الأداء التعميمى الميكانيكى « لا. اشتريت غيرها » (شىء من قبيل «العب غيرها »).

غير أن المسألة لا تقتصر على علاقة عبدالودود بالسلطة أو نظرتها إليه فهى تمتد أيضا إلى طبيعة تكوين الحدود نفسها . تلك الحدود التى يمنى عبدالودود صدفة بأن مشكلته ستحل مع زوالها لتجاهر، بأن : « فى ذلك خراب بيوتنا » (تقصد المهربين).

ودعونا نتمعن مثلا : مشهد عبد الودود وقد انهى كل الإجراءات مع الجندى على الحدود الأولى ، وهو يردف الأوراق الرسمية بأوراق مالية ، قائلا له : « وهذه تذكار » فيردها الجندى رافضا فيندهش عبد الودود أيما دهشـــة ، وكأن ما حدث يدخل فى بند عجائب الأمور .. أو مشهد عبدالودود وهو يقول لصدفة : « عادة يكون بين المهربين والجمارك أخذ وعطاء » لترد عليه : « أصل أبويا بطل يعطى ».

تنويعات على لحن الحدود

وليست المسألة فى الأخذ والعطاء فالمشكلة أبعد غورا. فها هما جنديان يتناجيان حول زميل جديد حل بدوريتهما، ويعبران عن تخوفهما من أن يكون عميلا لمخابرات بلدهما، دس للتجسس

عليهما ! ثم شكواهم جميعا من همومهم وغربتهم فالخدمة على الحدود ليست سوى عقوبة تنفذ على الجندى العاق حتى يتـوب ! ولا يلبث أن يطيب أحدهم الخـواطر قائلا أن من يرى مصـيبة غيره (عبدالودود) تهون عليه مصيبته (الخدمة على الحدود) وهنا يأخذ التجلى أحدهم فينطلق صوته : « الأرض بتتكلم عربى... »

بل وتضرب المسألة إلى عمق أبعد فها هو رقيب الدورية يفاجىء عبد الودود وصدفة فى استراحته ، صبيحة المعركة مع المهربين، وكان هو نفسه قد سأل أباها عنها قبل ساعات عند القبض عليه . ورغم ضبط بندقيتها فى الاستراحة يغض الرقيب النظر عن الأمر كله (شهامة) ويسأل عبدالودود سؤالا مباشرا : « بعد أن مررنا عليك البارحة مساء ألم تر أحدا من المهربين ؟ ثم يردف » . « إذا شفت مابدك وصاية » ، ليتركه سريعا لتمشيط المنطقة بحثا عن المهربين . وحين يلفته مساعده إلى أن الموجود مع عبد الودود فى الاستراحة هو المهربة صدفة يرد عليه : « بل مجرد امرأة تشبهها »

ويل للعادى لو خطى من البارود

ولا بأس من أن نختتم الدوائر التى يصنعها هذا الحجر بوعينا ومشاعرنا بمشهد حفل افتتاح استراحة التائه على الحدود، وهو من أفضل مشاهد الفيلم حيث يردد جنود الدولتين وكل منهما متمركز فى جانب الاستراحة الواقع فى بلده أهزوجة تتغنى بصورة

عنترية بقوة وقدرة رجال الحدود: « .. وويل العادى لو خطى من البارود » وهنا يبدأ رقيب إحدى الدوريتين ما يشبه القافية الغنائية موجها كلامه لرقيب الدورية الأخرى: « أبو مظهر.. الدورية بدها فرسان ... ورجالك بعد العصرية نصفهم سكران » فيرد رجال الدورية الأخرى : « أبو شهاب لا تعمل للقصة ذيول . نحن بنسكر وينسكر لكن بأصول . عندك على الدرب الزلمة يقف مسطول . ولما تمشى التهريبة يصحى ويقـول (فيرتفع صـوت رجال الدوريتين معا) : « تصول الدورية وتزرع من الأرض حدود ، وويل العادى لو خطى من البارود » .

وتتوالى فصول القافية الغنائية على هذا المنوال بين الدوريتين إلى أن يتدخل عبدالودود بأغنيته : «خلوها الليلة محبة تعمر وتدوم. أقراب وأهل وحبايب من ست جدود» فيردوا جميعا: « أقراب وأهل وحبايب من ست جدود » ليكمل « أبو شهاب وأبو مظهر... محبتكم يوم الشدة تمحى الحدود ».

تائه فى مجالات غير الجغرافيا

على هذا النحو أثرى الفيلم موضوع الحدود. بالمعنى البسيط المباشر ، لكن مبدعيه لم يقفوا عند هذا المستوى ، إذ بينوا أن عبد الودود ليس تائها فى مجال الجغرافيا وحدها ، بل ربما كان تائها فى الأساس بين قيم وشعارات و مفاهيم وسبل الحياة ..

ولا بأس من رصد بعض دوائر الوعى والحس الناتجة عن أحجار أخرى ، لعلنا نكشف هوية جدار الحدود الذى سعى الفيلم إلى ألقاء الضوء عليه .

ولابأس من أن تكون بدايتنا مع النظرة للمرأة .

فهاهو الرقيب أبو مظهر يسأل عبد الودود حين تشابكت خيوط ولعه بصدفة التى تقيم فى كوخه ، دون قدرة على مصارحتها : « هل تعرف شيئا عن المرأة ؟ » ليجيبه عبد الودود « نصف المجتمع » .

وهاهى صدفة تشرح للرقيب الذى يغازلها سائلا ماذا تنتظر ولماذا لا تتزوج : « .. كل الرجال يريدون أن يكثروا من اليد العاملة فى بيوتهم حتى يرتاحوا .. »

وهاهو الشـــاب العاطل بالوراثة الذى يرتاد « أستراحة المسافر » يحاول وصل الحديث مع صدفة (النادلة) :

– المادموزيل صار لها زمان هنا ؟

– وعلى فين بعدالشغل ؟

– أليس حراما أن ينقبر هذا الجمال بين الشغل والبيت ؟

لتجيبه صدفة « أين لازم ينقبر » فيسألها إن كانت تقبل دعوته على العشاء .

الزواج بالمكتوب والأولاد طوابع

ولا يقتصر الأمر على النظرة للمرأة بل يمتد إلى علاقتها بالرجل .

وإن كان مشهد صدفة وهى تقول لعبد الودود عند شحانهما بصدد المولود « .. لوكان ودى أن أتزوج رجلا أخر كنت أخذت أحسن رقيب فى الدورية ، ومشيت شغلى .. » إن كان مشهدا مثل هذا لا يخلو من دلالة فأن الأطرف فى هذا الصدد مشهدا آخر.

فها هو الرقيب أبو مظهر يقترح على عبد الودود الوسيلة الناجعة للتقارب مع صدفة : « كتاب رسائل المحبين » ويبلغه أنه أشر له على مجموعة من الرسائل تذيب حجر الصوان ، وأن زوجاته الأربع وقعن له جميعا عن طريق هذه الصفحات .

وينفذ عبد الودود نصيحة الرقيب ، وينقش لصدفة رسالة يضعها مع وردة حمراء على وسادتها ليسألها بعد ذلك :

- وصلتك الرسالة ؟ - وصلت .

- أتعرفين من أرسلها ؟ - أعرف .

- أأعجبتك المعانى ؟ - ماكثير .

- مع أنها تذيب الحجر الصوان ! ؟ - يجوز .

- المهم . متى تجيبين ؟ - على الربيع .

– أليس من الممكن قبل ذلك ؟ – مشـــغولة .

– وماذا يشغلك ؟ – ودى أتعلم القراءة والكتابة .

ولا تتوانى صدفة عن الهزء بالموقف والوسيلة ، معرضة بمن يتزوج (من يقف أمامها) بالمكتوب لأن أولاده يجيئون طوابع .ثم تحاول تيسير الأمر على عبد الودود فتسأله : « وماذا كتبت فى الرسالة ؟ » وبدلا من الأقدام يلوذ هاربا ، مبتعدا عن الموقف كله نادبا حظه العاثر من يومه ..

الشيطان ثالثهم

ولعل السياق ينقلنا إلى الخلط المريب بين الحدود فى منظومة القيم التى تحكم سلوكنا . فهاهى صدفة فى قمة أزمة عجز عبد الودود عن التواصل معها .. هاهى تبادر للخروج من المأزق برد أكثر جرأة على مبادأة عبد الودود واستشارته لها بصدد صديق له يحب ، وأن كان لا يعرف ما إذا كان الطرف الأخر يبـادله الحب أم لا .

– عبد الودود ودى آخذ رأيك فى موضوع . لى قريبة تحب واحد .

– وهل يحبها ؟ – ما أدرى لأنه لا يلمح لها بشئ .

– تلمح له هى . – عيب لازم الراجل هو ..

– وهو محرز ؟ – ما كتير .

– ابن عيله ؟ – مامعروف حتى من أين جاء

– وهل تراه ؟ – يناموا فى دار واحدة .

– تبقى بلا شرف . – ماصار ...

– كيف ما صار ... ما فى اثنين الا والشيطان ثالثهم .

ويعود ليسألها مضيفا على غضبته القيمية العارمة غضبة جديدة ، وماذا يجعل قريبتها ترغب فى رجل مثل هذا : « لا حرز ، ولا عيلة ، ولا أخلاق » فترد عليه : « من القلة » ليصارحها بأن قريبتها حمارة ، لتراجعه : « هل هذا رأيك ؟ » فيجيبها: «معلوم»..

الاعلام والصراط

ولابد أن يقود سياق الحديث حول الحدود فى مجال الشعارات والقيم والمفاهيم الى أحجار أخرى تمس الصحافة والأعلام والثقافة فهاهو رقيب الدورية يسأل عبد الودود مستغربا قولته : « أننا وطن واحد » .. يسأله من قال لك ذلك ليجيبه : « الأذاعة » .

ولعل أبرز المشاهد فى هذا الصدد ذلك المشهد الذى جمع بين الصحفية عبير ورئيسها بصدد ما كتبته عن عبد الودود :

– الموضوع من الناحية الصحفية ممتاز . لكنه ليس للنشر .

– كيف ممتاز .. وكيف ليس للنشر ؟

- الموضوع ليس به وقائع .

- أى وقائع أستاذى أكثر من عيش إنسان مع زوجته الحامل فى الغابة فى القرن العشرين .

- يجوز ما يكون ضحية كما صورتيه . يجوز يكون مجرما ..

- كان حبسوه . ماذا يمنعهم ؟

- عبير بصراحة الموضوع له صبغة سياسية ومجلتنا ماشية على الصراط ..

- أستاذ أنا درست أن الصحافة صوت الناس ...

- معلهش معلهش خففى حماسك شوية .

. . . . .

- بصراحة لا يمكن أوافق على النشر فأنا لاأريد مضايقات .

- من أى نوع ؟

- أبسط شئ مصادرة العدد فى بضعة بلدان .

- ياريت . يتوزع أكثر . . .

وقد أكمل مبدعو الفيلم الصورة فى لمسات سريعة وإن كانت فى الصميم . ففى إستراحة عبد الودود يسأل أحد الرواد : «عندك جرايد ؟» .

- نعم « تايم » التى تصدر باكر .

- ألا يوجد جرائد عربية ؟

- موجود جرائد العام الماضى .

- ألا توجد جرائد اليوم ؟

- ما الفرق ؟ كله مثل بعضه.

ومن الملفت والثاقب معا أن يصل السرد الفيلمى إلى موضوع الصحفية السابق الإشارة إليه مباشرة بعد حديث أبى شهاب مع عبدالودود بالخلوة التى اعتزل فيها غاضبا مكتئبا ، لعدم حمل صدفة، رغم قيامه بالواجب، وخوفه من أن تكون عاقرا. وحين يعرض عليه الرقيب احضار حكيم لفحصها يرد عليه عبدالودود وماذا يمكن أن يفعل حكيم لعاقر ؟

بعد ذلك مباشرة تأتى الصحفية (طبيب المجتمع) لمعالجة مشكلة التائه وصدفة. وبينما يبدو لسان حال السرد الدرامى وكأنه يردد : « وماذا تفعل الصحافة لواقع عاقر ؟ » إذا بالمشاهد التى تتناول الإعلام ، بدءا من البرامج التليفزيونية ، ومرورا بالحملة الدعائية ، وانتهاء بالمهرجان ، تأتى كلها مصنوعة ومزيفة ، شكلا ومضمونا ، وكأنها تجرى فى سيرك وهكذا يبدو التصنع والتهافت ، مع حمل صدفة ، وكأنه تأكيد على أن الواقع ليس عاقرا وعلى أن الداء يكمن فى الحدود المصطنعة التى تحكم الإعلام (الصراط وما يتبعه من زيف)

.. والتربية والتعليم والفكر والفن

ولا يستطيع الراصد اغفال فضح الفيلم لحدود أخرى ترتبط بتكوين عبد الودود ... تربية وتعليما وفكرا وفنا.

ففى مجال التربية لابد وأن يتوقف المرء أمام شحان صدفة وعبد الودود :

- ممكن تخلفى جحش أو معزاية ، إنما طفل ! كيف تربيه؟

- مثل ولاد الناس كلهم ما بيتربوا ..

وبالإضافة إلى تسفيه رئيس التحرير لعبير وهى تقول له «أنا اتعلمت - انتقلنا إلى مجال التعليم - إن الصحافة صوت الناس: «خففى حماسك شوية بكرة تنسى .. » بالاضافة إلى ذلك يصل الأمر إلى الضرب أسفل الحزام فعند القبض على المهربين يسأل الرقيب أبو مظهر زعيم المهربين أبا صدفة :

- يبدو أنكم لم تعودوا تشركوا صدفة فى العمليات الكبيرة؟!

- صدفة تركت التهريب من زمان.

- راحت تتعلم فى الجامعة؟

- بتدرس تهريب واقتصاد.

ولم يكن نصيب الفكر والمفكرين بأقل ، فحين خرج التليفزيون يجرى تحقيقا ميدانيا ، عن مشكلة عبد الودود يلتقى استاذ يحمل

موسوعة ويجيب على السؤال بسؤال : « ماذا يعنى جواز السفر؟ أوراق وأختام. وما هى الأختام ، دوائر دوائر دوائر... أنا انسان فأنا موجود كيف يلغى ما هو غير موجود (يقصد الجواز الضـائع) ما هو موجود (عبدالودود) » (طبعاً سلسلة منطقية مفتخرة) .

تضامنستان فى الأمم المتحدة والجامعة

هذا ولا يغفل الفيلم الجو العام على نفس طريقته. ونقصد اللمسات السريعة الموحية .

فها هو سائح من كينيا ، كان عربيا يوما ، يعلن وهو يدخل استراحة عبدالودود أنه لن يفكر مرة أخرى فى زيارة الوطن لتعقيد الاجراءات. ويسأل عمن تتبع الاستراحة فيجيبه عبدالودود بأنه قدم طلبـا للأمم المتحـدة لجعلها جمهورية مستقلة ، وحين يقترح الدليل (أياه) تسـميتها « جمهورية عبد الودود » يرد عليه بل « تضامنتان » ليسأله السائح : « وهل سيسمحون لك ؟ » فيرد عليه « معلوم » . ويناجى السائح نفسه: «وبعد ذلك تنضم للجامعة. يوم هاجرنا كانوا تسع فقط » فترد زوجته : « الله يبارك ويزيد ، تكبر العائلة ».

ومن الطريف ألا تفلت حالة الدونية التغريبية هنا من الفضح ، فحين يترحم السائح على جومو كينياتا وأيامه، وهو يشكو كثرة

الأختام على الباسبور، التى تعجب ألوانها الحلوة زوجته ، يسأله الدليل : « يعنى فى أيامه كنتم تدخلون وتخرجون بلا أختام ولا جوازات سفر؟ » فترد الزوجة « لقد لغى السفر كله ! »

ولا نبتعد عن الجو العام كثيرا مع سؤال رجال الدورية لعبدالودود فى مرحلة البناء عن موعد افتتاحه « شيراتونة » وعن عدد النجوم التى سيحملها « ميريديانه » أو مع مشهد الشابة التى تطلب من رفيقها .استراحة مثـــل التى يجلسون فيها (استراحة عبد الودود) لأنها تأخذ العقل ، وتصر على طلبها رغم اجابة رفيقها « ما فى أحد غيرك يأخذ العقل » ، بل وتواصل إصرارها رغم استنكاره : « وهل هنـــاك عاقل يحب السكنى بعيدا عن الناس ؟ » فترد فى وله : « صرعة جديدة » .

ورغم استحالة وصول دوائر الحدود فى اتساعها المتنامى إلى نهاية فإنه لابد لنا من نهاية حتى نتمكن من مناقشة القضايا الأخرى التى يثيرها هذا العمل المتميز.

التماسك الجدلى أو العلاقة الحميمة بالواقع

إن مغامرة التعامل مع جدار بهذا الحجم.. يغطى حدود الجغرافيا وسبل الحياة والشعارات والمفاهيم والقيم.. ناهيك عن مخاطر سقوطه على من يتعاملون معه ، لابد وأن يهدد أى عمل فنى بالتناثر . لكن «الحدود» جاء برغم ذلك ، وربما بسبب إدراك

مبدعيه للعلاقة الجدلية بين ذلك كله ، جاء غاية فى الاحكام الدرامى والفكرى والفنى ، بل تجاوز مبدعوه مسألة الأحكام ليقدموا عملهم فى تجسيد صورى مذهل من حيث بساطته (رغم التعقيد والتعدد) وسلس السرد الدرامى بين أيديهم بحيث كان السهل الممتنع فعلا .

لقد قدموا أعماق عملهم المتعدد الأبعاد دون استسهال أو تسطيح أو ابتزاز ، ودون تخريج لأية تفصيلات إلا من داخل الحدث نفسه .. لقد كانوا أذكياء حين أخلصوا للواقع لكنهم كانوا أكثر ذكاء حين حالوا دون تحول الاخلاص إلى عبودية ، وأبقوه هياما ناقدا وخلاقا بصدد هذا الواقع . هذا كما جاءت المعالجة الكاريكاتيرية التى تفضح الانفصام « الحدودى » على مستوى راق جذاب ذهنيا ووجدانيا ، وراحت تمزج الموقف الكوميدى دوما بتراجيديا البحث عن مخرج ، الأمر الذى ساهم فى تندية ضحكاتنا بالدموع فى كل لحظة .

ولا بأس أن يكون مدخلنا لتفصيل هذا الجانب من العمل الفنى حديثا عن الشخصية المحورية فى الفيلم .

منابع النتاج المهزوز

يجد المرء نفسه منذ أن يتعرف على الاسم الذى حملته هذه الشخصية: «عبدالودود» أمام الملمح الأساسى فيها .. الود والمسالمة

التى تصل إلى حد التصالح مع الرشوة والكذب والتهريب بل وألاعيب الجنين الذى يتقمص فريد الأطرش ، فيغنى بصوت جهير فى بطن أمه « بساط الريح ملوش جناحين »..

وفى نفس الوقت بلغت إغارة الشعارات على هذه الشخصية حد طمس الفطرة : « المرأة نصف المجتمع » بحيث لا يصبح غريبا منها بعد ذلك أن تتصور: « وطن واحد بلا جواز سفر »..

لكن عبدالودود يظل مع ذلك على إدراك حاد بالواقع ، إذ يجاهر دورية الحدود التى تسأله وماذا يفعل لو هاجمه جنود البلدين فى وقت واحد: «عمركم ما اتفقتم ». ناهيك مثلا عما سبق تفصيله من ردود على ضابط حدود غربستان ، وتساؤلات من قبيل سؤاله عن كيفية تربية الطفل طرزانا فى الغابات .

وتبدأ مأساة رجل بهذا التكوين حين يعتقد أن المنطق الصورى كفيل بأن يقيله من عثرات الطريق ..

وإن كان الفيلم قد اهتم بإبراز منابع سمات هذه الشخصية من تربية الى تعليم وإعلام .. فقد أجاد على الجانب الآخر تصوير النتاج المهزوز لهذه الشخصية: من قلق إلى تردد وشلل فى الإرادة. فعبد الودود عندما أحب كان مترددا (لا مجرد خجول) فى إعلان حبه ولم يعرف طريقا للوصول إلى محبوبته ، رغم أن ذلك كان الشغل الشاغل لحياته . وحين استل له الرقيب أبو مظهر

موافقتها ، راح يسألهما فرصة ليفكر .. وعندما تزوج كان قلقا من احتمال ألا تنجب زوجته (أو ألا ينجب هو نفسه سيان) وعندما حملت ارتعب من أن يكون له طفل ..

ولا أعتقد أن شخصية عبدالودود على هذا النحو مقطوعة الصلة ، إن جزئيا أو كليا ، بالسمات العامة لكثير من الناس ، وهذا ما يكسب مشكلة التائه أبعادا عامة تظل الجميع .

أما شخصية صدفة فلا تخلو هى الأخرى من سمات عامة تتراوح بين ذلك التسليم المبدئى الذى أزاحت به من يدافعون عنها فى مواجهة « عدوان » عبدالودود : « أنا وابن عمى نتهاوش . مالك أنت يا خال . أنا حلاله وهو حر فىّ » لكننا من جانب خفى نجد أنفسنا أمام شخصية عركتها الحياة ، وعركها « العمل » ، فأكسباها تماسكا ، وقدرة على الفعل ، ومرونة فى تأدية أدوارها (من التهريب إلى مسئوليات إلاستراحة أو شغل البيت) ، وقدرة على الابحار وسط حقول الألغام ، دون أن تفقد حتى أنوثتها . ذلك إلى جوار المنطق البسيط السهل المباشر ، الذى لا يعد آخر انجازاته إدانة الزوج دائما عن طريق التعريض بأمه (حماتها) فحين يقول لها ـ مثلا ـ إن المفروض أن تنجب تيسا لا طفلا ، ترد عليه أن أمه هى الفالحة فى إنجاب التيوس . بل لا يخلو الأمر مع هذه الشخصية من عين قوية فهى لا تكتفى بأن تنحى عبد الودود

حين يتعثر فى فك مسامير دولاب السيارة لتفكها ببساطة ، بل تسأله ـ معرضة بضعفه ـ إن كان متزوجا ، وحين يجيبها بالنفى تسأله : « أين راحت قوتك إذن ؟ » ...

الكاريكاتير الدرامى

وبالرغم من أن الفيلم عمر بتنويعـــات من الكوميـديا المرئيــة (الصورية) سريعة الايقاع ، التى تذكر بأفلام شابلن ، التى تجاوزت أداء عبد الودود (دريد لحام) إلى جزئيات أخرى تراوحت بين أسلوب حركة صدفة الحامل (بالمهربات) وبين أشكال بائع الجرائد ومندوب عمومستان .. بالرغم من ذلك فقد اعتمد الفيلم أساسا على الكاريكاتير الدرامى منبعا للكوميديا ، إذ برع مبدعوه فى تقديم شخصيات وعلاقات وأفكار اهتزت نسب أجزائها وتفاوتت ، لتصل إلى حد التشوه، الذى يثير الضحك والسخرية ، بقدر مايدفع إلى التفكير والتأمل الجاد.

وهكذا نجد أنفسنا كثيرا مع عبد الودود أمام كاريكاتير الشخصية الذى يضخم تارة عناصر سلوكه وأخرى مشاعره وثالثة .... فها هما مثلا خصيصتى التردد والسذاجة مضخمتين وعبد الودود يلجأ إلى صدفة ضيفته لاستشارتها ـ فى منتصف الليل دون انتظار للصباح ـ فى مشكلة صديقه الذى يحب واحدة ولا يعرف ما إذا كانت تبادله الحب أم لا . ولما تشير إليه بأن طلب

صديقه يد محبوبته من أهلها هو الحل يبادرها : « أهلها فى الحبس » (أهل صدفة) ويطول سهادهما كل فى « البلد » الذى يحاول أن ينام فيه فتسأله على البعد : « ألم تنم يا عبدالودود؟» ليبادرها: « أنا نمت انما صديقى ما عم ينام ».

ويتصاعد هذا الكاريكاتير فى مشاهد كثيرة إلى مستوى الموقف ليصيب التشوه أشكال السلوك الاجتماعى ، مثلما حدث مع نطق الترانزستور الموجود فى بطن صدفة عند احتكاكه بما حوله من المهربات ، مع اهتزاز السيارة أثناء الحركة . ومثلما حدث عند مفاجأة رقيب الدورية ، وهو يمشط المنطقة ، لصدفة مع عبد الودود صبيحة المعركة ...

بل ويصل الأمر إلى كاريكاتير الفكر، مع تشويه الأفكار وعلاقاتها المتبادلة بهدف فضح بلاهتها، كما هى الحال مع فكرة الفيلم نفسه أو فكرة بناء الاستراحة ، وتحويلها إلى جمهورية « تضامنستان » .

والواقع أن مستويات الكاريكاتير الدرامى فى الفيلم لا نهاية لها فهو يتخذ أبعادا تراجيدية أحيانا ويمضى إلى مستوى الهزل الواضح أحيانا أخرى ، وإن حكمه دوما الفكر الواضح إذ نجد أنفسنا باستمرار أمام التوسل بالمبالغة لاظهار العمق واخراجه إلى السطح.

ولا تقطع الكوميديا فى الفيلم صلتها بأساليب السخرية الأخرى من التصادم بين سلسلتين منطقيتين مختلفتين ، مثل منطق عبدالودود وهو يقسم « والله أنا عبد الودود » أمام منطق ضابط شرقستان « أصدقك. لكن الشغل له أصول . لازم اثبات ».
وإن كانت المفارقة المنطقية أو حوار الطرشان أمر نبع بصورة طبيعية من موضوع الفيلم فقد برع السيناريو فى توظيف الأساليب الكوميدية الأخرى من التورية اللفظية البسيطة (معلوم) وحتى القافية و ... وجعلها ترقى إلى مستوى المفارقة الرامزة المرتبطة أوثق الارتباط بالدراما مثلما حدث فى توظيف أهازيج افتتاح الاستراحة فى إيضاح تهلهل ثوب الحدود واهترائه ، رغم النجاح فى تقييد وشل عبد الودود ..

المحتوى التفاؤلى للكوميديا

ولا شك فى أن جو « اللا معقول » الذى يسيطر على الفيلم هو فى حد ذاته مصدر فكاهى خصب .. لكن فكاهيته من النوع المحزن الذى يجعلنا أبعد ما نكون عن السرور.

وبالرغم من احتفاظ « كوميديا الحياة » على هذا النحو بكل ما فيها من حزن إلا أنها لم تفقد صبغتها التفاؤلية . فهى تضخم الوجه « اللا معقول » إلى حد الاستحالة ، كاشفة عقم وإفلاس حياة من هذا النوع ، موضحة بذلك ضرورة افساح الطريق أمام

التغيير المبدع ، وهنا يكمن المحتوى التفاؤلى لهذه الكوميديا .

تبقى ملاحظة أخيرة حول الكيفية التى وقف بها تأثير كثيرمن مشاهد الفيلم عن أن يكون كوميديا محضا ، ليصل إلى الكشف، وربما الكشف المتشائم فى نهاية الأمر. لقد اعتمد مبدعو الفيلم للتوصل إلى ذلك على تصعيد الانتباه السيكولوجى لدى المتفرج.. فما يكاد المرء يضبط نفسه مقهقها على عبد الودود حتى يجد أنه فى تماديه سيقهقه حتما على « تصرفاته هو نفسه » فتقف ضحكته « فى الزور ».. وهنا سر الدمعة التى تحبس الضحكات طول الفيلم .

رمز لا يعوق من لا يلتفت إليه

نعود إلى حديث الرمز فنجد أن الفيلم استخدم كثيرا من التفاصيل والتراكيب التى تظهر على الشاشة بحيث تكون أداة إيحائية ، تحمل دلالات أبعد من الدلالات المباشرة لها ، وتثير من العواطف والأفكار أكثر بكثير مما يسعى الادراك البسيط للمضمون الظاهر ، ولننظر مثلا إلى :

– السيارة الصفراء المرسوم على هيكلها خريطة «عمومستان» فنجد أكثر من مبرر يدعونا لأن نراها الوطن الصحراوى الطبيعة الذى تشل الحدود حركته ..

– عبد الودود يدور حول نفسه فى مناسبات عدة وكأنه يمارس رقصة الدوخة الكبرى أمام مواقف وأحاجى يصعب العثور على مخرج منها ..

– أحداث فقدان عبد الودود اللامنتمى لهويته وزواجه من صدفة لنجد أكثر من مبرر لربطها بدوائر أوسع فى حياتنا .

هذا ولم يقف الفيلم عند حدود الرمز فقد لجأ مثلا ، خلال التجسيد الساخر لمهرجان التضامن مع عبد الودود ، إلى الأستعارة المباشرة .

فما يكاد المندوب الفخيم ينهى كلماته الفخيمة مادا الألف والهمزة فى تعبير « لن نبخل بالدماااء » حتى يقطع الفيلم على معزاة تكرر نفس الصوت « ماااء » . وذلك بالإضافة إلى الأنتقال من الخطب العنترية إلى الطفل الذى يعبث بالمزمار والبالون ، وإلى بائعى المرطبات والعرقسوس الذين يجوبون ساحة المهرجان ، يدقون أعناق زجاجتهم اعلانا عن سلعهم .. وهذه الأستعارات الساخرة التى تتماشى مع أسلوب تنفيذ هذا الجزء من الفيلم لاتخلو من رمز أبعد يجعل الكلام – حتى فى أخطر القضايا – مجرد ظاهرة صوتية ، يربطها بعوالم اللهو والأعلان والتجارة أكثر من رابط .

ويلقى ذلك كله ، بالأضافة إلى أختيار الأسماء نفسها : التائه ،

صدفة ، أبو شهاب ، أبو مظهر ، تضامنستان ، عمومستان .. يلقى ضوءا على أبعاد المحاولة التى بذلت لتوسيع أطار العمل الفنى إستعانة بالإيحاء الرمزى . ورغم هذه المائدة الحافلة بالرموز فقد كان الانتقال من المعنى الخاص لما يدور فى الفيلم ، إلى المعنى الرمزى العام ، ينبع تلقائيا مما يجرى أمامنا دون إقحام أو ابتزاز ، كما أنه لا يعوق تلقى المشاهد الذى لا يلتفت إلى الايحاء .

مزالق تخطاها الفيلم

وإن كان الفيلم قد تخطى منزلق الرمز بهذه الدرجة من التوفيق فقد حالف توفيق أكبر صانعى الفيلم بصدد مجموعة من المزالق الأخرى . فقد نجحوا فى كسر حدة الطابع المسرحى الناتج عن التحديد القسرى للمكان، وحين لجأوا إلى الغناء والاستعراض ظلوا على ارتباطهم بالموضوع (مشهد افتتاح استراحة التائه وغناء الجامعيين فى الاتوبيس على سبيل المثال).

وإذا كان مبدعو الفيلم قد اعتمدوا على الحوار دون حساسية، فإنهم لم يهملوا مفردات اللغة السينمائية الأخرى بل وبرعوا فى توظيف القطع . إذ نجد أنفسنا مثلا مع عبد الودود يقول لصدفة «وطن واحد ما بده جواز » ، ثم ننتقل مباشرة إلى بوابة الحدود بعد مرور سيارة والحاجز يسدل الطريق بكلمة « قف » وكأنها ترد

خصيصا على عبد الودود . ذلك بالإضافة إلى القطع الساخر الدال فى مجموعة الاستعارات التى أشرنا إليها للتو ، وجو الاغراب الذى صاحب مشاهد المهرجان وما سبقها مما فضح الخطابية وتركها عارية .

غير أن هناك منزلق وقف مبدعو الفيلم أمامه دون جهد ايجابى ، إن لم يكونوا قد استسلموا له بصورة غريبة . ونقصد هنا اللغة الدارجة التى لا شك فى أن القارىء قد لاحظ جانبا منها خلال الصفحات السابقة، والتى تصل في بعض التفصيلات إلى استحالة تواصل المشاهد (فى ربوع عمومستان) معها بصورة كاملة .

وإذا كان الانجاز الفنى البارز الذى تمثل فى « الحدود » يدفع إلى عدم تسقط الأخطاء الصغيرة ، التى لا يخلو منها عمل فنى ، فإن العيب السابق مما لا يمكن اغفاله ، بالذات فى اتصاله بموضوع الفيلم (إدانة الحدود المصطنعة) .

وعلى ما أعتقد جانب التوفيق مبدعى الفيلم فى اختيار نهايته - ربما لنفس الأسباب التى جعلت الكثيرين يهللون له - ونقصد محاولة عبدالودود اقتحام الحدود عنوة والبندقية مسددة إلى ظهره وصوت الجندى يرتفع قف... قـ ... فـ. فالفيلم أثرى من ذلك بكثير .

العلاقة بالواقع الاستراتيجي العربى

ومما يرفع الفيلم درجات أنه حين اختار الحديث عن الحدود والفرقة ، اختـار دون تسـطيح القضية الأسـاسية بالنسبة للواقع العربى الراهن فى عالم أعجز الكيانات الصغيرة عن العيش ، مما حدا ببلدان فى حجم بريطانيا وفرنسا والمانيا أن تسعى إلى أشكال من التكامل وازالة الحدود ، برغم عدم امتلاكها معشار ما تملكه الأمة العربية من مقومات التكامل، أو بلوغ حاجتها المصيرية إلى هذا التكامل معشار احتياج الأمة العربية له.

وقد يضع هذه القضية موضعها الصحيح الحاسم بالنسبة للمصير العربى ادراك أن الوحدة عملية دينامية.. بمعنى أن غياب المد الوحدوى لا يعنى بقاء الوحدات الصغيرة على حالها. لأن المد لا يخلى مكانه إلا لجزر يفكك هذه الوحـدات ، فينحـل البلد الواحـد إلى شظايا ، ويتردى الدور الذى يمـارس باسم الدين إلى درك الطائفية .. هذا كما تتحول مختلف التباينات وحتى التناقضـات المشروعة والمثمرة إلى عـوامل تفتيت ، رغم أنها فى إطار المد التوحيدى والظروف الطبيعية تعد بين علامات الثراء الحضارى المتنوع الذى تحتاج إليه الأمم كى تمضى مسيرتها قدما..

ولا أعتقد أن أضعف الناس بصرا وأكثرهم توهانا يمكن أن يغفل مظاهر التدهور والتفكك التى تصيب « عمومستان » والمخاطر التى ينطوى عليها ذلك..

الزلزال السوفييتى والثقافة

إيقاظ النيام قبل اشتعال الحريق

إنه ليس فيلما بل زلزالا !

زلزال مشتعل نبيل جميل، إذا استعرنا اسلوب «الشاعر العبقرى» الذى تحدث عنه الفيلم..

زلزال لأنه يهز مسلمات ظلت طويلا من الثوابت التى لا يجرؤ أحد ، وبالذات فى الموقع الذى صدر عنه ، على الاقتراب منها..

ومشتعل نبيل لأنه يحاول فى شجاعة فكرية نادرة ايقاظ المدينة قبل وقوع الحريق، داعيا أهلها إلى مواجهته ـ الحريق ـ بأنفسهم، فى أقصى حالات اليقظة، بعيدا عن الخدر.. ولأنه يتحدث عن صدق الفنان الذى يشتعل فيصبح الناس على ضوء اشتعاله أفضل وأشرف..

أما صفة الجمال فترجع إلى اعتماده مفهوم راق وقديم لكل بلاغة ، هو مدى ملاءمة الأدوات الفنية للموضوع الذى يتناوله الفنان..

لكن الأهم من ذلك كله أن الأمر مع هذا الفيلم ليس مجرد استمتاع بعمل فنى شجاع، فالزلزال ليس بعيدا عن «أرضنا» ويرتبط بواقعنا بأكثر من سبب.

ذلكم هو فيلم المخرج السوفييتى الشهير جليب بانفيلوف « الموضوع » الذى شهدته القاهرة مؤخرا ، والذى فاز بالجائزة الأولى (الدب الذهبى) فى مهرجان برلين (الغربية) السينمائى الدولى عام ١٩٨٧ ، رغم أن الفيلم المرشح ضده كان فيلم « بلاتون » الأمريكى ـ الذى رشح قبل ذلك لسبع من جوائز الأوسكار ، وفاز ببعضها فعلا ـ ناهيك عن فوزه (فيلم الموضوع) بجوائز أخرى مثل جائزة الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية ، وجائزة اتحاد سينما الفن والتجربة ، وجائزة الكنيسة البروتستانتية ، والجائزة الدولية لنشر الفن والأدب عن طريق السينما ..

***

يبدأ فيلم « الموضوع » على طريقة روايات فتحى غانم بالتأكيد على « أن كل شخصيات الفيلم من بنات الخيال ، وكل تشابه لها مع أى شخصيات واقعية محض مصادفة ».

ومن هذه الكلمات ننتقل مباشرة إلى صوت يناجى موطنه، وطبيعة هذا الموطن ، وما يثيران فى نفسه من أشجان وعواطف

عميقة ، وما يهبانه من طيبات ، وما يملأن نفسه به من رغبة فى اجتراح الطيبات لشعبه...

ويطلعنا صاحب الصوت فى مونولوجه الداخلى على أنه سيشرع فورا فى كتابة كل ذلك ، فى مسرحيته عن الأمير إيجر، ما أن يصل إلى مقصده..

حياته تنقضى بلا جدوى رغم تقدير السلطـــة والجمهـــور

وينقلنا الشريط الصوتى بعد ذلك إلى عمل أوبرالى له موسيقى حزينة جياشة، وصوت آخر يطلب إغلاق المذياع .. وبينما يرفض صاحب المونولوج مستاء : « إنها موسيقى شوبيرت ، وهى تفتح مسامى » ، يصر صاحب الصوت الثانى فى عصبية على أنها لا تثير إلا الأسى ، وعلى أنه يفضل باخماتوفا (مغنية سوفييتية معاصرة) ، ويهدد بمغـادرة السيارة فيرد صـاحب المونولوج بعصبية أعتى : « الأفضل أن أغادرها أنا ».

وللمرة الأولى تطالعنا صورة السيارة وسط السهوب الجليدية بركابها الثلاثة كيم يسينين (تمثيل ميخائيل أوليانوف) وصديقته الشابة سفيتا وزميله ايجرباشين .

وما أن يلتئم الشمل وتتواصل الرحلة من جديد حتى يعاود يسينين مونولوجه الداخلى « كم أنا منهك . وكم أصابنى الملل من

كل شيء.. كاتب مسرحي شهير، جعله حب الجمهور والسلطة من الصفوة ، لكنه يعاني المرض أو التوتر النفسي، ويفتقد السعادة ، وحياته تنقضي بلا جدوى ».

يتوقف يسينين بالسيارة حين تقطع عليه وعلى مونولوج الوطن والطبيعة الذي عاوده إشارة تمنع المرور، لكن زميله يطلب منه أن يواصل السير، وألا يأبه بالاشارة، فكل بوليس الناحية أصدقاء له .. يوقفهم ملازم المرور، وسرعان مايتعرف على باشين بالفعل، ويسأله إن كان قد جاء لكتابة كتاب جديد في مدينتهم، ويعبر له عن اعجابه بكتاباته ، واقتنائه لمجموعة أعماله الكاملة، ويطلب منه التوقيع على أوتوجرافه ، وكتابة إهداء إلى فتاة تدعى ساشا.. لكنه يسأل يسينين في نفس الوقت رخصة قيادته لتحرير المخالفة فيحاول باشين إثناءه عن ذلك ، ويعرفه على الكاتب المسرحي الكبير..

وحين يرده الملازم بأن الكل متساوون أمام القانون يبادره : « اعتبره الأكثر تساويا » فيسأله الملازم : وهل هذا ممكن ؟ ويردد بعض ما تعلمه من كتابات باشين نفسه ، ويذكره بمشهد منها يدور حول كون « الصداقة صداقة والخدمة الرسمية خدمة رسمية »..

وأمام إصرار الملازم يتطور الموقف ، ويعتدى عليه « صديقه » باشين ، ويستطيع يسينين أن يتدارك الموقف ، بأن يحدث الملازم

عن علاقة شخصية تربطه بوزير الداخلية ، فيسمح له الملازم بالمرور فى الممنوع ، متمنيا له نجاحات ابداعية ..

تصل السيارة إلى بيت إحدى معارف باشين فينزله يسينين مع الشابة الموسكوفية دون أن يصحبهما ، بحجة القيام بجولة فى المدينة .

يهتف لزوجته السابقة فى موسكو من كابينة تليفون أوتوماتيكى ، سائلا عن أخبار رحلة استشفائية ترفيهية ستقوم بها ، وحين تبادره : « ألا تسأل عن ابنك ؟ » يجيبها : «لم يعد يتذكرنى إلا عند طلب النقود » فتسأله إن كان يعرف أن الولد قد ترك معهد السينما ، فينفجر لائما إياها على ترك الابن يفعل ذلك ، بعد جهود الوساطة التى بذلها حتى يقبل بالمعهد.. وتسأله مع أى فتاة يسافر هذه المرة .. وبعد أن يضع السماعة ثائرا ، ينظر فى صـورة ابنه التى يحتفظ بها فى حافظته ، وينهره : « سـافل حقير »..

يعاوده المونولوج الداخلى من جديد : « لماذا أعيش ؟ لماذا أكتب مسرحيات ؟ والأعجب لماذا تخرجها المسارح ؟ مادام هناك جوجول وتشيخوف وبولجاكوف وجوركى .. مادمت أنا نفسى أعرف أنى انتهيت ، وربما لم أبدأ قط. ، انتهى الأمر. كفى . لن أكتب سطرا بعد الآن ».

يقطع عليه الملازم الخلـوة فى سيارته طالبا التدفئة بعض الوقت ، بعيدا عن الصقيع ، داخلها ، وبعد أن يبلغ يسينين الملازم الذى يرتعش فى الدفـء ، حقيقـة أنه لم ير وزير الداخلية فى حياته ، وإنه أخذه بالخوف، يتخلص منه بحجة الرغبة فى تناول الطعام ..

صانع المسرحيات فى مواجهة دفء الصدق

وفى متحف البلـدة الروسـية العريقـة يرى يسـينين سـاشا (تمثيل اينا شوريكافا) للمرة الأولى وهى تحدث السائحين بالفرنسية عن مقتنيات المتحف ، فيأخذ مونولوجه منعطفا آخر:

« فرنسيون . ماذا يسألونها ؟ لا تفهم أيها الكاتب المغوار، ألا تخجل من نفسك ؟ كان بوشكين يعرف خمس لغات ، بينما لا تعرف أنت إلا الانجليزية ، وبالقاموس .. تتذكر القواعد ولا تعرف اللغة !.. ضحية التعليم المتواضع .. بالتأكيد هى من موسكو أو لينينجراد ، وليست من هنا .. بل بالقطع لينينجرادية ، فهى لا تعرف أدنى قدر من التصنع، والموسكوفيات لا يجدن ذلك .. كيف يستطعن بلوغ ذلك فى لينينجراد ؟ على بمتابعتها لأعرف..»

وحين يتابعها يفاجأ بها تتحدث مع الملازم الذى يبلغها بسفر شخص ما فتبكى بحرقة: « انتهى كل شىء. هذه هى النهاية ». فيحاول تهدئتها : « إن الزمن يشفى كل شىء » .

وتشكر ساشا الملازم ويتحدثان عن عبقرى مسكين ، ويقرأ لها شعرا ، وترده فيه ، ويؤكـد لها أنه من أجلها يمكن أن يأتى بالقمر، ويفترقان على وعد باللقاء مساء ، فى بيت ماريا الكسندروفنا .. كل ذلك وكاتبنا يتابعها خفية ، من قاعة مجاورة ، وقد اتخـذ مونولوجه الداخلى وجهة أخرى تضافرت مع مايتابعه : « ترى ما علاقتها بهذا الملازم ؟ ماذا حدث حتى تبكى ؟ إنها شاعرة إذن ؟ »

وفى المساء حين يدق يسينين باب البيت الذى ترك صديقته وزميله فيه يفاجأ بساشا نفسها تفتح له، ويجتمع شمل الجميع على مائدة الطعام الروسية الشهيرة .. يشربون نخب الكاتب الكبير يسينين وتغدق صاحبة البيت - المدرسة المتقاعدة - عليه قصائد مديح مدرسية ساذجة ، وتتباهى بأن المدرسات مثلها يفهمن أهمية نتاج يسينين وأهمية « تيمة » المسئولية والاهتمام بالحياة والاقبال عليها ، التى تدور حولها كتابات المنور السوفييتى الكبير.. وتذكر المدرسة ساشا بأنها كانت مدلهة فى حبه ، وكانت تحفظ مسرحياته عن ظهر قلب ، أيام كانت تلميذة فى فصلها . وعلى طول الخط تبدى سفيتا الموسكوفية اهتمامها وإطرائها المتصنع ليسينين ، بينما تجنح ساشا إلى الصمت ، الذى يضفى على عدم حبها للتصنع ، هالة من الوقار الآسر المستفز ..

لم ولن يكتب شيئا ذا قيمـــــــــة

ويسأل يسنين المدرسة إن كانت قريبة لساشا فترد بأن تلميذتها السابقة كبرت ، وصار لها حياتها ، ولم تعد قريبة كما كانت من قبل ، ويواصل يسينين مونولوجه الداخلى : « كبرت وأصبحت لها حياتها ، وفجأة ظهرت أنا كما فى الروايات .. وربما قبل العرس مباشرة » .. يحاول أن يتقرب منها : « ساشا مامعنى العبقرى المسـكين ؟ » فترد عليه باقتضاب : « إن قصته طويلة ». « إنها لا تجاملنى أدنى مجاملة . أظن أنها متعصبة ولا تهتم إلا بانتظار ملازمها .. لكنى لن أسلم بالهزيمة ، فأنا لم أنس بعد كيفية صيد الفئران .. » يكرر محاولته : « ساشا هل يكتب ملازمك الشعر ؟ ».

وينتقل موضوع الحديث إلى ملازم المرور، الذى تعرفت به ساشا فى موقف شبيه بموقف تعرف يسينين به حين كانت تتعلم القيادة بالسيارة ، التى ربحتها فى اليانصيب .. تحكى ساشا القصة ثم تصمت ، ليعاود الآخرون الحديث عن العمل التاريخى الذى ينوى يسينين أن يمليه على سفيتا ، التى ستقيم معه فى حجرة صغيرة بنفس البيت ، والرواية عن الأمير إيجر الذى ينتمى إلى حقبة تاريخية عرفت تحت اسم روسيا كييف.. الكل يتفاصح ببعض السفاسف المسرحية ، وساشا تتناءى عن الحديث، وحين

يحثونها عليه ، وردا على وصفهم للأمير ايجر بالبطولة ، على الرغم من هزيمته ، تجاهرهم : « ربما كان مغامرا أهلك جيشه ».

وحين تردها مدرستها القديمة بأن الأكاديميين يرون أنه بطل تصمت ، ويرد يسينين بأن الاكاديميين يخطئون أيضا.. ويبدى اهتماما بمصدر رأى ساشا ، التى تعود إلى تنائيها بعد إيضاح قراءتها له فى مصدر مكتوب باللغة السلافية القديمة. وتواصل العجوز امتداح يسنين بطريقة مبتذلة تثيره : « عن أى شعلة تتحدثين وأنا لست حتى ببطارية يد ، لقد أضحكت تلميذتك منى.. إنها تعتقد أنى كاتب مسرحى فاشل ، لم ولن يكتب شيئا ذا قيمة » وتبتسم ساشا دون رد ، وحين يضغطون عليها للكلام تقول: « نطق بالحقيقة ولم يترك لى شيئا أضيفه » . فيلومونها على تجنيها وقسوتها ، وتتحسر المدرسة على الانصاف الذى علمتها إياه. فيرد يسينين بأن ساشا منصفة ، ويمتدح كونها أول من قال له الحقيقة فى وجهه « عندما تقول هذا لنفسك شىء ، أما عندما يقوله لك الآخرون فشىء آخر تماما ». إن سماع هذا مر لكنه مفيد ، وأعدك يا ساشا وعدا قاطعا بألا أكتب إلا قليلا جدا ، من أجل لقمة العيش ، فتقاطعه المدرسة بقصائد المديح : « لن يغفر لك ذلك النظارة والنقاد » ، فيصيح « أنا أبصق على النقاد ..».

ينصرف يسينين مع زجاجة الفودكا إلى الحجرة المجاورة

وتلحق به سفيتا ، وهى تلومهم على جلافتهم ، ويهرب باشين إلى المطبخ من الثرثرة الساذجة للمدرسة، التى تواصل حديثها لساشا : « لا يمكن للمرء الا أن يعشقه ، يخيل إلىّ إنه يشبه تشيخوف فى شبابه ».

- أى شباب ، فى مثل عمره كان تشيخوف يرقد فى القبر عشر سنوات .

- وماذا فى ذلك؟ العمر يختلف لكن الجوهر يتشابه بمعنى ما..

- نعم إن كان المعنى أن هذا مات معنويا بينما مات تشيخوف جسديا..

وهناك يطل يسينين من حيث كان يتصنت على حديثهما : « إنك على حق مرة أخرى ياساشا .. إنى أشرب هذا الكأس فى نخب انتقال جسدى إلى النوعية التى تتفق مع كتاباتى » ، ثم ينخرط فى نوبة من الهياج يحطم فيها الآلة الكاتبة ، وينثر مسوداته وأوراقه..

يشتعل فيصبح الناس على ضوء اشتعاله أفضل وأشرف

فى الصباح توقظ سفيتا يسينين وتسلمه رسالة كتبتها ساشا: « إذا أردت معرفة شىء عن العبقرى المسكين فتعال اليوم إلى

المقابر الساعة العاشرة » وتصر سفيتا على أن ساشا تعشقه ، وتسأله أن تعود إلى موسكو وتتركه لها ، فيقرها على العودة..

ووسـط الجليد والأشـجار عند المقـابر يعاوده مونولوجه : « ما هذا الهدوء ؟ ما هذا الجمال ؟ ما أسهل التنفسْ هنا .. هنا يجب العيش والعمل .. بينما كنت أخربش كان شباب من أمثال راسبوتين وفامبيلوف (من الكتاب السوفييت السيبيريين المتميزين) يتألقون .. لم يكونوا من أهل موسكو وحسنا صنعوا .. إن ساشا تنقذنى من الموت . إنها ذكيـة ومرهفة الحس ، واسعة الادراك ، ولا ترضى إلا بما له قيمة حقيقية. . ما أحوجنى إليها الآن . سأبقى هنا وأبدأ كل شىء من جديد بشرف ودون تنازل ».

يقاطعه البعض طالبين مساعدتهم فى حمل نعش ، ثم يشربون معه تعاونا على الشتاء ، ثم يستأذنونه ليهيلوا التراب على الجثة..

تأتى ساشا وتمضى تحدثه بنفس الهدوء والصوت العريض ، وهى تقوده بين مشاهد القبور ، عن العبقرى المسكين: شاعر فلاح منسى توفى عام ١٩٣٤ ، كانوا يدعونه عندليبوف هازئين بكونه يعتبر نفسه مغردا عظيما لحياة جديدة .. ولم يعش إلا حياة قصيرة. « وأنا أجمع شعره وأؤلف عنه كتابا. شاعر غريب ولكن فيه شرارة نبـوغ ، انظر إلى ما كتبه على شـاهد قبر مدرسة : « كانت تعلم أطفل الفلاحين ، وتخرجهم من الظلمات إلى النور..

إنعمى بالنوم الأبدى . يغنى لك حفيف الأشجار لحن الخلود » يقاطعها يسينين : « كان يكتب بسهولة » ، فترد عليه : « بل كان يعانى من عدم تملك ناصية اللغة » . كنت دقيقة فى تسميتك له العبقرى المسكين . لست أنا بل هو الذى سمى نفسه : وصرخ الديك الذى لا ينام .. العبقرى المسكين .. دق دماغى فبدأت أنظم الأبيات (القصيدة التى كان الملازم يرددها لها فى المتحف)..

وتواصل ساشا قراءة قصائد الشاعر المنقوشة على شواهد القبور وغيرها، من الذاكرة، وتقرر أن أكثر ما يثير الاهتمام هو يومياته التى تحوى شعرا مثل : « كنت أقف مرة على برج الأطفاء . وبدت لى حالتى مضحكة . وفكرت بأنى أعلى الجميع ، وأنى لست نائما بينما هم جميعا نيام فى بيوتهم الواطئة . وخطرت ببالى فكرة . أن أوقظ المدينة ولو بدون حريق . ماذا لو قرعت الجرس وقلت للناس انظروا منشدكم. ها أنا وحدى أقف على البرج . *ليس لى قريب أو قرين على الأرض* »

يقاطعها يسينين : « إن هذا يصح علىّ أيضا » .. لا. لا يصح عليك للأسف . « يالها من خبيثة » ويبادرها :

- أنا شاكر لك جدا على عندليبوف وحديثك عنه

- بوسعى الحديث عنه بلا نهاية ، أنا التى أشكرك على الاصغاء ..

يعدها بأن يترك قصـة الأمير إيجر ليكتب عن عبقريها المسكين : « مسرحية عن جمال الإنسان وعظمة الروح وجبروت النبوغ . عن هؤلاء الذين يقرعون الأجراس عندما يكون الجميع نياما فى بيوتهم.. أنا أيضا أريد أن أقرع الجرس وأن أوقظ الناس ولو بدون حريق ».

ويسينين يبحث عن خف حذائه الذى تاه فى الجليد تلمح ساشا حفار القبور فتهرع اليه وتختفى معه فى الأوتوبيس الذى يستقله العائدون من المدفن ، ويواصل يسينين مناجاة نفسه :

« غير لائق بالمرة . لا سلام ولا وداع.. أى استخفاف، وكأنى صبى صغير. لعل الحديث مع حفار القبور أكثر امتاعا.. انه يعرف كل قبر ، وعنده مايتحدث به .. مثقفة !! مسرحياتى لا تعجبها؟! توددت لها كصبى صغير. يالى من مغفل ، استحق كل مايحدث لى ، كفى . لآخذ حاجياتى فورا وأعود إلى موسكو . من المؤسف أننى أسأت إلى سفيتا هذا الصباح .

تنقلنا الكاميرا بعد ذلك إلى يسينين جالسا إلى المكتب فى بيت المدرسة يخط عنوان على ورقة : « الموضوع » ثم يكتب تحته كلمـات « لقاءات فى الأقاليم » لكنه لا يستطيع الهرب من مونولوجه : « لماذا هربت منى ؟ ولماذا لم تأت إلى العجوز التى كانت تنتظرها ؟ لماذا لا يرد هاتفها ؟ لعلها تحبنى بعد أن أيقظت

مشاعرها القديمة .. لعلها تتعذب الآن وأنا جالس هنا أتظاهر بالعمل . يجب أن أذهب اليها وأهدىء خاطرها ».

يخرج إلى باشين ليسأله عن عنوان ساشا فيجده منهمكا فى الكتابة على الآلة الكاتبة مباشرة : " قال الملازم بأختصار رخصتك . ورد الكاتب بأحترام تفضل .."

يقول يسنين لنفسه وهو ينصرف بعد أن ذكرت له المدرسة العجوز العنوان : " النذل يكتب بلا مسودة ":

أتعتقد أنك ذاهب إلى الصدق ؟
يالك من أبله !

يقترب يسينين من بيت ساشا وهو يسأل نفسه لماذا أجئ إليها ليلا ؟ ربما نامت منذ زمن فماذا أقول لها ؟ وماذا إذا لم تكن وحدها ، وكان معها الملازم ؟ ماذا يهمنى .. لماذا أرتعش ؟ هل وقعت فى هواها ؟ ليكن ما يكون . يطرق الباب ولا مجيب . يدفعه فينفتح ولا يجد أحدا بالداخل . على الرغم من أن لديها سيارة فهى تعيش عيشة متواضعة ، غير مرتبة .. آه من هذا المثقف العصرى .. كم عدد المفيدين إجتماعيا مثلها فى بلادنا ؟!

ينظر إلى صورة عند ليبوف معلقة فوق الآلة الكاتبة ويتناول من جوارها الأوراق المكتوبة : " حياة كل أنسان قصة بذاتها . لماذا

لاأكتب عن الأنسان العادى ؟ كم هناك من عباقرة مساكين نلقاهم في حياتنا .. كم منهم يذوب ويشتعل .. تتحول معاناته إلى نار ، يمكن أن يصبح الناس أشرف وأفضل فى ضوئها .. "

" إن هذا لا ينطبق عليّ . إن ساشا على حق ، أى نار مشتعلة أنا ؟ حياتى بدأت برواية متميزة فماذا جعلت من نفسى بعد ذلك ! صوت أحد يدخل.. ها هى قد عادت .. لكنها ليست وحدها . مع الشرطى ؟ لا . لكن الصوت ليس بالغريب .. آه أنه حفار القبور . ما معنى هذا ؟! من يكون بالنسبة لها ؟ أخ . صديق . عشيق".

هكذا وبينما يتحدث الأثنان فى الصالة يتواصل مونولوج يسينين وهو منزو يتصنت على حديثهما

– كان معك فى المقابر اليوم رجل بالى الوجه فمن هو ؟

« صورة دقيقة إنه أنا »

– كيم يسينين .

– آه صانع المسرحيات . لم أعرفه . أنه فى الصورة أكثر شبابا .

– انه إنسان وحيد تعيس يحلم ..

– بل هو جثة هامدة.

« مرة أخرى أصاب كبد الحقيقة . هذا الحفار يفهم فى الجثث » .

يعاودان الحديث عن سفر الحفار.

- « لماذا تحزن كل هذا الحزن، ألأنه سيسافر؟ وماذا في ذلك؟ سيسافر ثم يعود.. مسرحياتي لا تعجبها وهذا الحفار يعجبها ..»

- هل ودعت نيكفروف ؟

- تصوري إنه جاء بنفسه إليّ أمس . وقضى معي ساعة كاملة . إنه لم يخف، وتمنى لي الخير بل وذرف الدمع أيضا ..

- هل تذكر يوم جاء إلينا في مخيم الطلائع . بطل ، صدره مليء بالأوسمة . وعزف لنا على الأوكرديون ، عند راكية النار ، ثم هطل المطر .. كانت أياما جميلة ..

- كنت رئسا لمجلس الفصيل وكنت أنت الممرضة.. كاترينا ابنة الكلب لقيتني ونحن نحمل جثة بتروفنا إلي القبر، فطارت إلى الجانب الآخر للشارع ، حتى كادت بتروفنا تسقط من على السيارة ..

- إن كاترينا وحيدة تعيسة.

- كل الناس عندك وحيدون تعساء!!

- لا ليسوا كلهم .. كان بإمكانك أن تؤلف مائة كتاب لكنك توقفت عند الكتاب الأول . كان يجب أن تناضل ..

- كفى. أناضل ضد من ؟ ألا تملى من تكرار الشيء نفسه ألف مرة !؟ رسائل رادشيف أنا الذى وجدتها ، وليس لكاترينا علاقة بها ..

– الجميع يعرفون ذلك .

– لكن وضع اسمها كمشاركة لى فى التأليف أمر لا يمكن أن أقبله .

– إلهذا تركت كل شيء واشتغلت حفارا للقبور ؟

– اشتغلت حفارا لأنى رفت .

– ليس لهذا السبب وحده. كنت تبحث عن فضيحة.

– على فكرة ليس هذا العمل بأسوأ من غيره .

– كان بوسعك أن تعمل فراشا أو حارسا ..

– ليست الحراسة (يقصد المهام البوليسية) من طبعى .

– وهل الدفن من طبعك ؟

– أخيرا بدأت تتحدثين مثلهم ..

يحاول ثائرا أن يزيحها من طريقه وهى تصرخ.

– إلى أين أنت ذاهب. ما الذى يجمعك بأمريكا هذه؟ ستضيع هناك. حتى اللغة لا تعرفها جيدا.

– أنت تعرفين لغتين جيدا. فما الفائدة ؟ ماذا صنعت بهما ؟

– فى أمريكا لن تكف عن الشجار. أتوسل إليك يا أندرية. لا تذهب ستموت هناك سأما.

– لو كنت تحبيننى لذهبت معى.

– لااستطيع ولا أريد. هذا ما اخترته. ولو فعلت سأضيع هناك كما ستضيع أنت .

– لا بأس . هناك يمكن أن أعيش . أما هنا فكل شيء كذب.

– أتعتقد أنك ذاهب إلى الصدق ؟ يالك من أبله !

– أنت البلهاء .

– إنك هناك لن تعيش، ستموت سأما ..

– أن أموت هناك سأما خير من أن أموت هنا كرها .

– عد إلى رشدك يا أندرية، ما هذا الذى تقوله ؟

– أنا أكره كل شيء هنا .

– إنك خنتتني.

يزيحها من فرجة الباب بعنف، لتسقط ويرتطم رأسها بالأرض، ويندفع مهتاجا إلى الشارع.. يطل يسينين من المطبخ ويقترب من ساشا ، ويتخطاها وهى فاقدة الوعى، وتنقلنا الكاميرا إليه فى سيارته ينهب الطريق الجليدى مع مونولوجه الداخلى: « انتهى الأمر. لم يرنى أحد. إلى موسكو. ما أجمل أن أحيا. أن أتنفس وأكل وأشرب وأنام. أما اعترافاتى الصريحة بالأمس وخططى الجديدة للمستقبل فلم تكن إلا نتيجة للمرض، من تأثير حمض البوليك فى دمى .. كم أشعر بسفالتى . أحس أننى قتلت السنونوة . استأت لأنها لا تحبنى !؟ ولكنى سمعت كيف ارتطمت رأسها بالأرض ، ومررت من فوقها بتأن ، حتى لا تلمسها ساقى .. »

فجأة يوقف السيارة ويغادرها. يدعك وجهه بالجليد: « أدعو للحب ولا أحب فى الحقيقة إلا نفسى. هذا ما كان يجب أن أكتب عنه وبصدق ». يعود إلى السيارة ويستدير عائدا باتجاه فلاديمير المدينة التى هرب منها للتو ..

قطع على السيارة مقلوبة فى الطريق تحترق ، وهو فى كابينة هاتف اتوماتيكى مجاور يصيح : « ساشا.. أنا كيم يسينين . هل تسمعيننى ؟! »

– نعم أسمعك .. أين أنت .. أين أنت؟

ما أن يسمع صوتها حتى يتهاوى جسده.. ووسط الرعد والبرق تقترب دراجة بخارية بصندوق من المكان. يرفعه رجل البوليس ويخطو به ليضعه فى الصندوق ..

***

صدق الفنان ودوره

من الأسئلة المحورية التى يجب أن يلتفت إليهامتلقى العمل الفنى الذى يحمــل فى طياته رؤية فكرية متميزة اسئلة من قبيل ماهو الموضــوع الذى يتنــاوله العمل ؟ وماهو مقصد الفنان منه ؟ و .. ومثل هذه اسئلة ضرورية حتى للاحساس بالجوانب الجمالية والفنية فى العمل .. وتكتسب اسئلة محورية من النوع السابق بعدا

خاصا إن كان الفيلم ينتمى إلى مدرسة تحتفى بالواقع والموضوعية ، لكنها تصبح ذات قيمة استثنائية ، إذا حمل العمل الفنى لافتة « الموضوع/ تيمة » كما هى الحال مع فيلم جليب بانفيلوف الذي نتناوله هنا . وربما كان ذلك مبررا لأن نسأل مباشرة عن الموضوع الذى يتناوله الفيلم .

تقود المتابعة الميكانيكية لمشاهد الفيلم إلى الاعتقاد بأنه عن مؤلف « نضبت موارده الابداعية ، يبحث عن موضوع للكتابة » لكن تفاصيل الفيلم ذاته تدين مثل هذا التصور المدرسى فنا وفكرا. ذلك أننا لسنا أمام كاتب واحد بل خمسة كتاب ، أو خمس تنويعات مختلفة على فعل الكتابة، يواجه أصحابها أزمات متفاوتة فى ابداعهم وعلاقتهم مع المجتمع : باشين النذل الذى يكتب دون مسودة ، دجلا لا علاقة له بالواقع ، وتتكاثر مؤلفاته رغم ذلك بوتيرة لا يستطيع القراء ملاحقتها ، وتطبع المؤسسات الرسمية الأعمال الكاملة له . ويسينين الذى لا يحب إلا نفسه ، وتخنقه أزمة التنازل التى يعيشها ، بعيدا عن الصدق . وأندرية الذى وضع له اسم كاترينا كمشاركة فى التأليف ، فاختار بعد كتابه الأول العمل حفارا للقبور ، وجرى وراء سراب الهجرة إلى أمريكا . وعندليبوف الشاعر العبقرى الذى لا يعرفه الناس. وأخيرا ساشا التى أحبت العبقرى المسكين ، وتجتهد فى ازالة تلال النسيان المحيطة بنتاجه الصادق .

ولا يقف الأمر في هذا العمل عند أدباء يواجهون أزمات متفاوتة في ابداعهم ، ذلك أنه يلتزم مفهوما بعينه للأديب والفنان « الذي يشتعل فيصبح الناس في ضوء اشتعاله أفضل وأشرف »، ذلك المفهوم الذي عبر عنه عند ليبوف في شعره ، وعرفت به ساشا في يفاعتها ، وخلب لب يسينين ، بجعله يتحسر : « أي نار مشتعلة أنا ؟! » ويتذكر تشيخوف وجوركي وبولجاكوف وراسبوتين وفاميلوف ، ويفكر في كتابة مسرحية عن جمال الإنسان وعظمة الروح وجبروت النبوغ ، بدلا من العمل المدرسي المصنوع عن الأمير إيجر ..

إن الفنان هنا هو ضمير المجتمع الذي «يدق جرس الخطر حين يكون الصغار نياما في بيوتهم الواطئة المعرضة للحريق » ، وقبل أن يقع الحريق ، ولا يقف الخطر المقصود هنا بالطبع عند مخاطر الدجل الأدبي والفكري (باشين ويسينين) ، بل يمتد إلى مخاطر التكيفية القاتلة والانبهار الساذج (المدرسة والملازم وسفيتا) ، ومخاطر الاستعراضية المريضة (حفار القبور وسفيتا) ومخاطر الرؤية المحدودة والهرب من مواجهة الواقع .. فالكل فيما عدا ساشا هاربون ، وإن اختلفت طبيعة المهارب وآجالها ..

ولعل ذلك يقودنا مباشرة إلى التأكيد على أن الشخصية المحورية (والأمل) في الفيلم ليست يسينين بل ساشا التي ربتها

المدرسة المتكيفة الساذجة ، لكنها شبت على الطوق وصارت لها نظرتها الخاصة (وليست حياتها الشخصية فقط) التى لم تتسطح بتصورات ساذجة أقرب إلى الخيال عن الحياة والفن ، وذلك فى ارتباط جدلى بالحفاظ على الصلة بالتراث وفهم الواقع ومثالبه، والتمسك رغم الصعوبات بالعيش فيه ، والسعى إلى تقويمه والنفور من الهرب، ذلك إن ساشا تعى مأزق الهرب سواء إلى أمريكا (وهل تعتقد أنك ذاهب إلى الصدق ؟) أو إلى التسطح (إن يسينين بائس ووحيد) وهى تفعل كل ذلك على نحو طبيعى ودون أدنى مظهر من مظاهر الاستعراضية المريضة..

مطاوعية الحديد لا متانة الصلب

وجدير بالذكر هنا أن تطور شخصية ساشا لا يفقدنا الأمل فى الملازم (الذى بات يتعجب من تصرفات الكتاب الكبار الذين عبد مؤلفاتهم، وصار يردد شعر عندليبوف ، ووعد بأن يأتى بالقمر من أجل ساشا) ، بل وحتى فى أندرية ، بعد صدمة الهجرة..

والرؤية النقدية التى تعتمد ساشا شخصية محورية لفيلم « الموضوع » تنقذه من أن يكون عملا عبثيا (كاتب يبحث عن موضوع وحين يجده يموت فى حادثة) ويتماشى مع سخرية الفيلم من السياحة التأليفية (باشين الذي اعتاد أن يذهب إلي مدينة فلاديمير السياحية ليكتب دجلا لا علاقة له بالواقع ، ودون أدني

معاناة) ، ولأن مسألة نبوغ كتاب مثل راسبوتين وفامبيلوف ليست على النحو الذى تصوره يسينين (نتيجة هدوء وجمال الأقاليم) ولا تحسمها حتى الرغبة فى « البدء من جديد دون تنازل »..

هذا كما يتماشى الفيلم على هذا النحو مع فكر واسلوب جليب بانفيلوف الذى نعرفه من بنية أفلامه الهامة كلها ، التى ترتفع دوما كبناء متكامل حول محور أساسى هو دور إينا شوريكافا (زوجته وتوأمه الفنى) كما فى أفلام « ممر عبر النار » و « فاسا » و « البداية » .. كما يتماشى مع قول بانفيلوف عن دور زوجته فى فيلم آخر: « إن شوريكافا تلعب دورا تراجيديا شكسبيريا لكنه يتسم بمسحة روسية عميقة. إن القوة فيها لا تنتمى إلي متانة الصلب بل إلى مطواعية الحديد ، وهذا وفق ما أرى المنبع الهام للقوة التي تجلت فى الروس عبر محن الموت الجماعى والحروب.. لقد أظهرت المرأة الروسية الحساسة دوما قوة هائلة..»

هكذا فإن « الموضوع » وفق ما أرى فيلما عن صدق الفنان الذى يوقظ المدينة دون انتظار لوقوع الحريق .. صدق الفنان الذى يشتعل فيصبح الناس على ضوء اشتعاله أفضل وأشرف ..

وفيلم الموضوع على النحو السابق يحوى تعميمات انتقادية تخص المجتمع كله.. فكره وثقافته وتعليمه، أو أيديولوجيته وممارساته وعلاقاته ، ولا يقتصر على إدانة سلوك بعض أفراده.

لأنه يذهب حتى إلى امكانية تزييف الثقافة (الأقبال على كتاب مثل باشين) ، والتاريخ (الشائع عن بطولة الأمير إيجر ، رغم إمكانية أن يكون مغامرا) ، كما أنه يخاصم جو الأبهة والتمجيد والقفز فوق النواقص ..

والفيلم على هذا النحو لا يلتزم بأصول الواقعية الاشتراكية واحتفائها بالبطل الايجابى ، والتفاؤل التاريخى ، والدعوة .. وذلك كله يبين أن الانعطافة الحالية فى الفكر السوفييتى نحو « العلنية الديمقراطية » ليست انقلابا فوقيا (جورباتشوفيا) وإنما هى مناخ عام ينضج على مهل منذ زمن بعيد (حجب الفيلم عن العرض سنوات)..

ملاءمة الأدوات الفنية للموضوع

يبقى الحديث عن كيفية التجسيد الفنى لواقع فكرى كثيف مثل الواقع الذى فصلناه.

لقد اختار السيناريو أن يجرى هذا التجسيد من خلال صراع داخل نفس الكاتب المسرحى يسينين (المونولوج الداخلى المستمر) ومن خلال مواجهات متتالية تجرى أمام عينيه ، ويشارك فيها !

وقد وظف البناء الدرامى المواجهة الأساسية الأولى التى حدثت بين ملازم المرور والكاتب باشين، مع ماسبقها من شحان (بين

يسينين وباشـين حـول موسيقى شوبيرت) ، وما تلاها من شحان (عبر الهاتف بين يسـينين ومطلقته حـول ترك ابنهما معهد السينما) ، وظفها جميعا لتعريف المتفرج على عالم يسينين الذى يواجه أزمة على كل المستويات .. الكتابة ، الزمالة ، الأبوة ، الزواج ، بل وحتى مع العشيقة (لماذا أتيت بها معى ؟!) ، وعلى احتدام هذه الأزمة وسيطرتها على كيان يسينين وفكره ، بدرجة تدفعه للسعى إلى الاختلاء بنفســه بعيدا عن أجواء الزيف والتصنع .. وذلك كله على الرغم من نجاح يسنين الظاهرى ، وإعجاب السلطة والجمهور به ، بما أهله لأن يصبح من النخبة التى تتمتع بالحظوة والرفاهية.

وكان اختيار المشهد الجليدى إطارا لهذا الجزء اختيارا يعمق (بالصورة) الأزمة والعزلة ، بالذات وقد جعلنا المخرج نختلى طويلا بالجليد المترامى الأطراف ، مع صوت مونولوجات يسينين الطويلة التى توزعت بين العمـل الذى يفكر فى كتابته وبين وضعه فى الحياة . كما أن اقتصار المشهد على وجه يسينين (الكالح فعلا) فى مرآة صالون السيارة ، بالتبادل مع الجليد ، خلال هذا الجزء ، أكد وظيفته وهى مواجهة يسينين لنفسه وإتاحة الفرصة لنا لنرى داخله..

أما حوار هذا الجزء فجاء بليغ الدلالة بالتفاصيل التى راح

يكشفها حول صدق الفنان ، فى علاقته بالمتلقى والحياة ، وتجلى ذلك في لمسات سريعة مثلما حدث عند ترك يسينين السيارة.

- إذهبا وحدكما واتركانى لأموت هنا.
- ومن يتحف الناس بروائع المسرحيات؟
- الوزير.

وخلال الحديث مع زوجته عن ترك الابن للمعهد بعد أن حط يسينين من قدر نفسه ، وجر العميد مرات « مجاملا » إلى المطعم ، والشرب معه حتى هاجمته آلام الكلى.

لكن المشهد الأساسى الذى لمس صدق الفنان لمسا مباشرا كان مشهد المواجهة بين باشين والملازم ، بما حفل به من خصام بين سلوك باشين وكتاباته وتصديق الملازم لهذه الكتابات (تعرية المتلقى الأخضر العود المغمض العينين). وباشين هنا شخصية ثانوية تلقى أضـواء إضـافية من خلال التباين والمفـارقة على أزمة يسنين (إنى أحسد باشين.. إنه يعيش وكأنه خارج من الحمام للتوا)

ومع المواجهة الثانية فى متحف المدينة يبدأ الصراع الدرامى فى الفيلم بين صانع المسرحيات ، العائش فى عالم احترف التصنع والتمثيل ، وبين ما تمثله ساشا من صدق يتجلى فى عفويتها المذهلة ، من المشية إلى النظرة إلى طريقة اللبس وطريقة الكلام ، ناهيك عن التوحد العاطفى الحميم مع ما تقول .

وقد ساهم لقاء الملازم مع ساشا خلال هذا الجزء فى تعميق اهتمام يسينين والمتفرج بحكايتها (ترى ماذا حدث وزلزلها على هذا النحو ؟ وماهى علاقتها بالملازم ؟) كما أنه وضع رتوشا كثيرة فى شخصية الملازم تفتح أمامه كمتلقى آفاق التطور والنضج مثل الاهتمـام بتعلم الانجليزية والاهتمام بعـالم سـاشا (ومنه عندليبوف) واستعداده أن يأتى لها بالقمر.

وقد استمر الصراع بين التصنع فى حياة يسينين والصدق الذى تمثله ساشا خلال المواجهة الثالثة على مائدة الطعام . وقد وظفت شخصية المدرسة العجوز وسفيتا الموسوكوفية للكشف عن جوانب هذا الصراع وتعريته ، لتخطو بها ساشا رغم ثنائيها ووجودها السلبى إلى الذروة ، مستغلة فى الأساس (وبتألق) نظرة عينيها غير العاديتين ، وملامح وجهها التى تحمل ألف معنى ومعنى ، يتوه الرائى بينها ، إضافة إلى الصوت العريض العميق فى جملها الحوارية المعدودة .

وقد ساهم المصور باستخدام اللقطات القريبة لوجهى ساشا ويسينين ، وسط اللقطات المتوسطة والعامة للآخرين ، فى تأكيد طبيعة الصراع .

هذا كما أجاد السيناريو فى رسم شخصية شوريكافا بما يبرر ما أبدته فى فهم عميق وبعد عن الاستعراضية.. إذ تخلصت من الاعتمادية فى عمر مبكر (موت الأم وعدم وجود الأب) كما

ساعدها المولد فى واحدة من الدرر الأثرية السوفييتية (مدينة فلاديمير) على الارتباط بالأرض والتراث، وساعدها البعد عن العاصمة بكل مايزغلل العيون ويغشيها ، ويغلب التصنع والتمثيل ، على اثراء ثقافتها ، بما أتاحه لها من تعلم الفرنسية والسلافية القديمة بالاضافة إلى لغتها. وقد ساهم فى تعميق ادراكها بالقطع علاقاتها مع مواطنيها.. مع المدرسة المتكيفة تماما وربما المتحمسة جدا ، وإن انطوت تصرفاتها على مفارقات فاضحة (سؤالها عما إذا كانت سـفيتا بنت يسينين .. ثم تراجعهـا مع إدراك الموقف : « لقد حزرت من البداية . انها تلميذتك » . واستنكارها أن يقيما معا فى حجرة واحدة، ـ مجافاة للأعراف الأخلاقية التى تؤمن بها ـ على سعة البيت ، ثم تشجيعها لذلك ـ حين لمست رغبة يسينين ـ حيث سيكون الجو أهدأ..) . كما أثرت وعلاقة ساشا مع حبيبها راصد المساوىء أيضا..

وكل ذلك يؤهلها لإداراك الواقع بكل تعقيداته ، وعدم التجنى فى الحكم عليه (الولاء للمدرسة ، وعدم معاداة يسينين).

وعن طريق التباين وظف السيناريو شخصية سفيتا الاستعراضية الفجة (إضافة إلى شخصية المدرسة) لتعميق صورة وتأثير ساشا ، وايضاح عقم مهرب يسينين .

وقد جسد الفيلم صورة سفيتا تجسيدا بارعا من الحوارات السطحية المبتذلة إلى الملابس الغالية، بل لم يغفل إطلاع المتفرج

على جمال جسدها الآسر (وهى فى قميصها الداخلى) ليكمل ذلك بالوجه القمىء فى اللقطة الوحيدة القريبة لها فى الفيلم . وقد أكد المصور التناقض بينها وبين ساشا باللقطات القريبة - الكلوز أب - لوجه ساشا على اثر كلام سفيتا المبتذل المتكرر، ومن خلال تعليق حوارى لساشا (لا أعتقد أن شكسبير اخترع كل شىء) واشتباك مسالم من جانب ساشا حول معرفة الأمير ايجر واللغة السلافية القديمة ، وأكد ذلك التواضع البالغ من جانبها ـ ساشا ـ فى مواجهة السلوك السوقى من جانب سفيتا وهى تتهم الجلوس بعدم التحضر. ويحسب لمبدعى الفيلم هذا التصور الراقى الذى يربط التحضر بالفطرة والثقافة لا بالمداهنة والانسياق فى الكذب والتصنع..

بقيت مواجهتان سنعبر عليها سريعا. الأولى بين يسينين وعندليبوف فى المقابر، حول « صدق الفنان واشتعاله ليضىء للناس وينذرهم » وهى المواجهة التى أبرزت موضوع الفيلم.

ويلفت النظر أن هذه المواجهة تمت فى إطار أسر من جمال الطبيعة ونقائها. وقد جاء اختيار المقابر (وليس مذكرات عندليبوف مثلا) لتعريف يسينين على الشاعر تأكيدا على مفعول صدق الفنان الذى يمكن أن يجعل من الميت حيا ومن الحى ميتا . ويلفت النظر ثانيا أن الاطار الطبيعى لهذا الجز جاء مباشرة بعد اللقطة القريبة لوجه سفيتا الموسكوفية الدميم المشوه..

والمواجهة الأخيرة هى تلك التى شهدها يسينين فى بيت ساشا، بما فى ذلك العلاقة بينها وبين أندرية التى أكدت أبعادا جديدة فى شخصية ساشا (مطواعية الحديد لا متانة الصلب)، كما كشفت الاستعراضية فى جانب آخر من تجلياتها ، مع اندرية هذه المرة ، وسواء بالمشهد الذى يقدم فيه على خلع حذاء ساشا الشتوى الطويل الرقبة : « هبيني المسرة للمرة الأخيرة » (!!) أو فى اختياره العمل حفارا للقبور.

ولا يمكن ونحن نتحدث عن البلاغة الفنية ألا نتطرق إلى مجموعة من السمات التى ميزت العمل ككل . لعل أولها تجاوز السرد مسألة إحكام البناء الدرامى ، إلى الحفاظ على جرعة كبيرة من التشويق على امتداد الفيلم (ماهى حكاية ساشا مع الملازم ؟ وحكاية العبقرى المسكين ؟ وحكاية حفار القبور ؟) ولا نفهم هذه الحكاية ولا يكتمل موضوع الفيلم إلا مع اللقطة الأخيرة التى تلخص هى نفسها الفيلم (الكاتب العاجز عن الصدق وسيارته مقلوبة يقف فى كابينـة تليفون تحيـط بهـا سـهوب الجليـد من كل جـانب وصـوت ساشـا الدافىء يأتى من بيتهـا : أين أنت يا يسينين ؟ لماذا تصمت ؟)

والسمة الثانية التى تلفت النظر فى الفيلم هى الايقاع البطىء الذى لفه بوجه عام ، وتجلى فى مواجهتى « المائدة » وبيت ساشا.

وقد كان ضروريا لرسم التفاصيل ووضع اللمسات التى تمهد للمشاهد العاصفة التى ختمت كل منهما (يسنين المجروح ، وأندرية الهارب) وبالاضافة إلى كون الايقاع البطىء يتيح استيعاب عملية التحول التى تجرى عبر مشاهد الجزئين فقد كان ضروريا لتمثل مونولوج يسَنين الداخلى إضافة إلى وقائع المشاهد الموازية له..

ورغم أن الايقاع البطىء هو المناسب لموضوع الفيلم الفكرى فقد حاول مبدعو الفيلم كسر ما قد يصاحبه من إملال درامى (مونولوج يسنين الموازى) وإملال بصرى (تكرار وضع قطعة العملة فى التليفون الأوتوماتيكى خلال مكالمة يسنين الطويلة مع زوجته).

هذا وقد اقتصد مبدعو الفيلم فى استخدام الموسيقى إلى أقصى حد فلم تتعد التيمات التى استخدمت عدد أصابع اليد الواحدة، وجاءت مناسبة تماما للموضوع، بالذات حين كان طابعها يتبدل مع الامتداد لتسلم مجموعة من المشاهد إلى مجموعة أخرى (لحن الفرح المصاحب لنهاية لقاء الملازم مع ساشا فى المتحف الذى تحول إلى لحن مؤسسى مع وصول يسينين إلى بيت المدرسة).

ورغم أن الفيلم عامر بالتفاصيل الانتقادية التى تبدو خارج تيمته وإن كان لابد وأن يجرها جدل الواقع إلى الشاشة.. ورغم أن

هذه الانتقادات كانت جارحة فى العديد من المشاهد.. رغم ذلك لا يمكن أن يفوت منصف أن حب السوفييت وليس معاداتهم هو دافع مبدعى الفيلم إلى صنعه.. ومن هنا جعلهم ساشا الشخصية المحورية فى الفيلم كما أسلفنا، والمشهد الأخير الذى أكد عدم قتل السنونوه ، مما يرهص بإقتراب مرفأ جديد ..

تربية بذور الخلق فى الإنسان

ماذا تعنى كلمة « موهوب » ؟ ومن هو الإنسان الذى يستحق وصفه بهذه الصفة ؟ وهل تعنى «الموهبة» شيئا أكثر من الاستعدادات الكامنة .. شيئا يتماشى مع معنى الـ « هبة » التي يفوز بها واحد بينما يحرم منها آخرون ؟ أم أن « الموهبة» بذرة تنبت هنا وتضمر هناك ؟

لا بأس من تغيير وجهتنا بعض الشيء .. هل هناك من يولدون بمواهب مكتملة ؟ أى من يولد مبدعا يعزف لنا لحنا ، أو يؤلف مقطوعةشعرية ، أو يكتشف نظرية علمية ، أو يمثل دورا .. الخ ، أم أن « الموهبة » تنمو وتزدهر وتتطور مع المرء ؟

ان سلمنا بأن الموهبة تخضع لمقولات النمو والازدهار والتطور فهل يمكن تجاهل الامتداد العكسى لهذه المقولات أى ضمور وتدهور وتكلس الموهبة.. وكيف يمكن القطع فى هذه الحالة بأنها ابتداء وهبت لهذا ولم توهب لذاك ؟

معضلة أجدى من الدوران حولها أن نفكر فى الظروف التى تساعد على نمو وازدهار وتطور بذور قدرات الخلق الكامنة فى

الإنسان وفي كيفية رعاية هذه البذور .. ولا بأس من فعل ذلك من خلال جولة فى عالم تربية الفنان كما صوره فيلم « شهرة » للمخرج الأمريكى آلان باركر..

* * *

تحولت تربية الفنان إلى مايشبه العلم – بمعناه الأوسع – بعد اجتيازها مراحل كانت خلالها أقرب إلى الصدفة والشطارة، ثم إلى الاجتهاد الحرفي.. وقد شهدنا مؤخرا فيلما أمريكيا متميزا، حول هذا الموضوع من إخراج آلان باركر، هو فيلم شهرة Fame.

وتدور أحداث الفيلم حول مدرسة فنية عليا بها أقسام للدراما والموسيقى والرقص، ينتظم التلاميذ فى تحصيل فنونها، إلى جوار دراستهم للمواد الاكاديمية..

وانطلاقا من كون مشروع الفنان – التلميذ – لم يأت إلى المدرسة من فراغ ، وانطلاقا من عيشة وسط مجتمع وأسرة يؤثران فيه ، وعليه أن يتعامل معهما ، تطرق الفيلم إلى كثير من العوالم التى يحتك بها إلتلاميذ خارج المدرسة : العوالم التى ساهمت فى الاتيان بهم اليها ، والعوالم التى يصطحبونها معهم فى رحلتهم الدراسية ، والعوالم التى سيواجهونها بعد التخرج ..

ولهذا نجد فيلم «شهرة» يثير إلى جوار قضايا خطه الرئيسى من قبيل اختيار مشروع الفنان وتربيته والمصير الذى ينتظره ،

قضايا تدور حول شخصية المبدع ، والبواعث أو الدوافع الكامنة وراء اتجاه الإنسان إلى الإبداع ، ودور الحساسية الوجدانية والأصل الاجتماعي والمؤسسات التربوية والسواء النفسي في حياة الفنان .

مفارقات بالغة الدلالة

يبدأ فيلم شهرة مصورا مسابقات القبول في «مدرسة مانهاتن العليا للفنون » بالمفارقات الطريفة الساخرة ، البالغة الدلالة في الوقت ذاته ، التي تشهدها مثل هذه المسابقات ..

فنجد أنفسنا أمام ليروى (الزنجي) * الذى مازال يعيش حياة شبه « وحشية » يصعب عليه معها نطق الكلام ، ويذهب إلى المسابقة وهو يحمل عشرات الخناجر والسكاكين ، الظاهرة والمختفية في ثنيات سترته ، دون نية الالتحاق بالمدرسة .. مجرد « سنيد » أو مصاحب لزنجية « وحشية التهذب » . لكن اختبار الطلبة يسفر عن رفض طلب زميلته ، إذ ترى لجنة الاختبار أنها كارثة لا

---

* لكثرة عدد الأبطال سنضيف إلى أسماء بعضهم صفات مميزة ، وذلك لسهولة المتابعة ، ناهيك عن أن هذه الصفات لاتخلو من دلالة ، في اتصالها بأحداث الفيلم .

راقصة ، كما يسفر عن كتابة اللجنة نفسها طلب التحاق لليروى الذى يكشف أداؤه عن براعة الفطرة .

كمانجد أنفسنا أمام رالف (البورتوريكى) الذى يسعى إلى التأثير على قرار اللجنة ، بايهامها أنه تعلم على يد أبيه الفنان العظيم ، الذى أدى أعمالا فنية باهرة ، وان كان لايستطيع الافصاح فى هذا الصدد ، لأن أباه يؤدى خدمات سرية للدولة ، مما لايتيح كشف الأوراق أكثر من ذلك ..

وتتكشف المفارقة الطريفة * حين يطلب منه مدرس الموسيقى أن يؤدى بعض ماتعلمه فيخرج من جيبه صفارة صغيرة (هارمونيكا) لينفخ فيها .. وحين يعبر المدرس عن اعتذاره : « جرب قسم الرقص » يكرر رالف أمام اللجنة الجديدة نفس قصة أبيه « الفنان العظيم الذى دربه... » ذلك رغم التخلف المريع الذى يكشف عنه أداؤه (فى مجتمع الرقص من عاداته)..

---

* ناهيك عن المفارقة الأعظم التى نستشفها قرب نهاية الفيلم حين نفهم أن المهمة التى يؤديها أبو رالف للدولة هى تنفيذ حكم بالسجن عقابا على جريمة ارتكبها، وان أمه تتعيش – وتنفق على رالف وأختيه – من جسدها .

وأمام الأم التى تسعى إلى اشباع ميولها الاستعراضية من خلال الحاق ابنتها دوريس (اليهودية) بالمدرسة . ولا تقف الأم فى سعيها عند حضور مسابقات القبول - الأم الوحيدة داخل قاعات الامتحان - والتقاط الصور لابنتها هناك مزهوة ، بل تصل إلى حد التعـامل كشريكة كاملة لابنتها فهى ترد على ســـؤال المدرس : «وماذا لو لم تنجح دوريس ؟!» ترد بصيغة الجمع «بل سننجح !! »..

وأمام برونو (الأوركسترا) الذى حمل آلته الموسيقية الالكترونية فريق كامل من الرجال - فى سيارة تاكسى - أبيه . ووقف برونو بعدها فى قاعة المسابقة والمدرس المسن يهمس لزميلته : « لا أدرى أن كان يود أن يصبح عازفا أم طيارا تجاريًا !! » ليفاجئهما التلميذ بعزف مقطوعة سيمفونية على نحو رائع فيسأله المدرس فى انكسار سؤالا بعيد الغور : «وهل تستطيع العزف على آلة واحدة ؟»

* * *

هذا وتمتد المفارقات الدالة إلى أعضاء لجان القبول فكل لجنة تقترح على المتقدم ، فيما يشبه التعريض به وباللجان الأخرى ، أن يجرب حظه مع غيرها .. قسم الموسيقى يقترح قسم الرقص وهذا يقترح قسم الدراما

ذلك بالإضافة إلى عشرات المفارقات السريعة التى تتراوح بين مشاركة زنجية مفرطة البدانة فى الرقص ببراعة ، تزكى مشاركتها

فى الحديث عن الرشاقة ، وبين الردود عن سؤال حول الدافع إلى الالتحاق بالمدرسة ، فمونتجمرى (الشاذ) يرد بأن لامكان له فى بيت أمه ، ودوريس (اليهودية) ترد : « الخوف من عدم توفر مصاريف الدراسة فى مدرسة عادية » ، وبين احساس الإنسان وهو يتصور نفسه أوركسترا كاملا وتاكسى والده يتسع بالكاد لأجزاء الأورج الذى يعزف عليه (برونو) ، هذا كما تمتد المفارقات إلى مؤسسة الأبوة فمن الأب الغائب أو وهم الأب المتمثل فى أم مونتجمرى (الشاذ) ، التى لايراها إلا لماما، إلى حضور الأب المضحى فى والد برونو (الأوركسترا) .. السائق المستعد لتكريس حياته فى سبيل نبوغ ولده ، إلى الأب الأنانى الطاغى المتمثل فى أم دوريس (اليهـــودية) ..

المهم تعلن نتائج القبول ورغم المفارقات يقبل البورتوريكى «النصاب» ، لكن فى قسم ثالث هو قسم الدراما ، كما تقبل دوريس (اليهود ية) ولا يفوت أمها أن تزف الخبر بصيغة الجمع «قبلنا» ، كما يجد الزنجى القريب من «التوحش» نفسه فى موسسة مدنية على غير سعى منه ..

المدرسة تستأنس العوامل البرية

بعد لقطة سريعة لتلميذة تسقط منها ، وسط الزحام ، نسخ كثيرة من بورتريه شخصى تبدأ الدراسة ، ويختار الفيلم أن يكون

المشهد الافتتاحى للدراسة فى فصل اللغة الانجليزية ، احدى المواد الاكاديمية ، التى يجب أن يدرسها التلاميذ . تنادى المدرسة على الأسماء والكل مشغول عنها هذه تصلح زينتها ، وذلك (البورتوريكى) يدخل مع المدرسة «قافية» حول اسمه ، وينكت مع دوريس التى تجلس بجواره ، ناصحا اياها بالاستفادة من خبرته فهو على علاقة بفتاتين ...

عالم براوى مبعثر بعيد عن الانسجام فى مواجهة المدرسة شيروود .. غير أن قمة هذه المواجهة بينها ، كرمز للنظام وللمدرسة بصفتها الأكاديمية ، وبين هؤلاء البراويين الذين يعتقد كل منهم أنه مركز الكون ، تكون من نصيب ليروى الزنجى الذى جلس غائبا مع الموسيقى المنسابة عبر سماعات أذن من مسجله الخاص ، منفصلا انفصالا كاملا عما يدور حوله ، الأمر الذى يجعله لايرد طبعا حين تنادى المدرسة اسمه ، وهكذا تبدأ المشادة ، هى تطلب منه الحضور فى عالم الدرس ، وهو يعبر عن احساسه بالملل والضجر من حياة المدرسة ، وتنتهى المشادة بتحذير المدرسة للتلاميذ من أن المواد الأكاديمية مهمة مثلها مثل الرقص والدراما والموسيقى وأن من سيهملها سيفصل من المدرسة..

وهنا يحدث قطع وينتقل بنا المشهد إلى مدرسى الموسيقى والدراما والرقص يؤكد كل منهم على التوالى للتلاميذ أن مادته هى

أهم مادة ، وربما يحدثهم عن الفصل (الرفت) أيضا . فنكشف أن التلاميذ ليسوا وحدهم الذين يظن كل منهم أنه مركز الكون ..

وهكذا نجد أنفسنا وسط دراما الترويض والتأقلم التى يعيش ذروتها ليروى الزنجى أمام ممثلة الموسسة المتمدينة ، التى تتهمه بالكسل ، وبأنه لايريد القراءة .. وربما – تتهمه – بأنه أسود .. تلك الدراما التى تصل إلى حد تبادل السباب واستخدام ليروى العنف البدنى فى تكسير زجاج دواليب المدرسة والهرب إلى حافة المدينة ، ليجلس هناك وسط أكوام القمامة ، يحاول جاهدا أن يقرأ ورقة ، يلتقطها من النفايات .

ومع هذه الدراما الحقيقية تتجــول بنا العدسة فى أرجاء المدرسة ، بتركيز خاص على درس الدراما ، والمدرس يعلم تلاميذه من خلال جهد دؤوب الاسترخاء ، وتدريب الانتباه ، من خلال التركيز على الأشياء العادية التى تحيط بهم ، وعلى ما يفعلونه فى حياتهم اليومية ، ويجرى ذلك بأساليب تبدو طريفة وغريبة ، من الصياح إلى الاستلقاء والتحكم فى تحريك الألسنة .. ويطلب المدرس الحصيف من تلاميذه تعلم ذلك كله من منطلق عجز الموهبة فى حد ذاتها عن الابحار فى عالم الناس ، ولأن كثيرا من المواقف التى يواجهها الفنان فى التعامل ، مع الجمهور والوسطاء ، لن تجد الموهبة فيها فتيلا ..

وبين مدرس الدراما ، ودراما «الاستئناس » التى يجسد ليروى ذروتها لاتكتفى الكاميرا بالتنقل بنا فى أقسام الرقص والموسيقى، أو بالتركيز على العمليـة الدراسـية ، ففى مشهد منفرد نرى كوكو (الضامرة الصدر) تذهب إلى برونو (الأوركسترا) فى طابق آخر من طوابق المدرسة ، وتحاول اقناعه بأن يعملا سويا خارج المدرسة حيث ستدير أعماله دون أن تكلفه مع الاحتياجات العادية ، سوى ثمن بعض الفساتين واسعة فتحة الصدر ، لأن الثُدِيّ - على أهمية الموهبة - هى التى تجلب العقود - لكن برونو يرفض فتسأله أن كان زاهدا في النجاح إلى هذا الحد فيجيبها : « بل أعتقد أن ثديينا غير كفيلين لجلب العقود .. » .

بل وتنقلنا الكاميرا إلى دورة المياه فى المدرسة ، والفتيان يتلصصون على الفتيات شبه عاريات من ثقب فى الجدار ، بل وإلى المطعم ، فى مشـهد طويل ، حيث يعزف برونو وتغنى كوكو وبقية الطلبة يصاحبونهما رقصا وغناء .. وتدخل دوريس (اليهـودية) المطعم على هذه الحال ، فتحس بنفـسـها غريبـة تائـهة فتخرج ليتقـدم منهـا غريب تائه آخر هو مونتجمـرى (الشـاذ) ويخبرها أنه زميل فى قسم الدراما ليبدءا التعارف أو التماس بلا شركة وجـدانية كاملة ..

يعود ليروي إلى المدرسة ، ورويدا يجرى استئناس العوامل

البرية والتحول من التصادم والتنافر والاغتراب إلى نوع من التماس والتآلف .. تدخل الحياة فى المدرسة مرحلة التأقلم ويبدأ التواصل الفنى والانسانى مدفوعا بالاحتياجات الداخلية للتلاميذ والحث الخارجى ، كما يتضح ، من خلال مشهد التمثيل التدريبى ، الذى نرى خلاله دوريس تتحدث إلى مونتجمرى عن اعجابها بميشيل .. بينما يطلب رالف من مونتجمرى ممارسة الحب مع دوريس ، ومشهد برونو (الأوركسترا) فى تاكسى والده ، والأب يلومه على انطوائه ويقول له إنه كان يرتبط بعلاقات مع العـــديد من الفتيات ، فى وقت واحد ، عندما كان فى سنه ، ويحثه على الخروج بفنـه إلى الناس وعدم الانطواء على النفس والقبـوع فى المدرسة ، ومشهدا ثالثا لكوكو فى أحد المطـاعم تعترف لبرونو إنها تضيع الوقت فى المدرسة انتظارا لفرصة ..

الالتفات إلى الداخل والكد والوجد

مر عام على الدراسة وتخرجت دفعة فى المدرسة ، منها ميشيل المتفوق (الساقى) الذى يزيغ بريق السينما الكبيرة – حيث دعى للعمل – بصره ومع مس هذا البريق لايلتفت حتى لدوريس وهى تحاول أن تواعده على اللقاء ، هذا كما تبدأ دفعة جديدة حياتها الدراسية ، بينما تدخل دراسة أبطالنا مرحلة جديدة يغوص بنا الفيلم فى أحداثها .

وبين مشاهد الحافة مثل المشهد الذى تترصد فيه العيون من وراء الثقب في دورة المياه ، جيل الفتيات الجدد بالأشكال الجديدة للثُدىّ والحلمات . ذلك بينما يحتضن آخرون فى وله آلاتهم الموسيقية ، لايصبرن على مفارقتها حتى في بيت الراحة * ..

وبين مشاهد العمق مثل مشهد مدرس الدراما وهو يطلب من تلاميذه – محددا لايقاع هذه المرحلة دراسيا وانسانيا – التطور من ملاحظة الخارج إلى ملاحظة الداخل ، وتدريب ذاكرتهم الانفعالية ، باستعادة بعض المواقف الانفعالية الحادة ، وبذلك يتيح لنا الفيلم ببراهة فرصة التعرف على أعماق أبطالنا . فبالرغم من أن الكاميرا تركز للتو على مشهد طريف والمجموعة تتابع أحدهم وهو يستعيد حالته الانفعالية خلال اصابته بحالة امساك ، فان التدريب سرعان ما يتيح لنا أن نصاحب رالف البورتوريكي وهو يستعيد حادثة سماعه أن أخته ليست على مايرام ، لكنه وجد المنزل حين هرع اليه خاليا ، ولما جلس يشاهد التليفزيون زلزلته رؤية مشهد انتحار الفنان فريدى ، وكان هذا المشهد النداهة التى شدته إلى عالم الفن ، إذ اكتشف فيه قرينا ايجابيا للمرض والجنون والمخدرات .

هذا كما نتجول فى أعماق دوريس (اليهودية) من خلال حكايتها عن اصطحاب أمها لها فى حفلات أعياد ميلاد أصدقائها ،

---

* ركزت الكاميرا على آلة موسيقية ضخمة فى حجم حاملها هى ال « تشيللو » ..

وفرضها الغناء على الفتاة ، وسط جمهور مشغول ومنصرف وربما نافر عنها ، فتغور الجراح داخل قلب دوريس ، بينما تلتقط الأم لها الصور فى استعراض فج . ومن هنا ندرك رهبة وربما كراهية الفتاة للغناء ، وسعيها إلى اثبات ذاتها من خلال الالتحاق بقسم الدراما . و ..

وبين مشاهد الحافة والعمق نسبح فى مشاهد الرقعة أو الحلبة داخل المدرسة وخارجها . داخلها حيث تسود لهجة جديدة تتمثل فى كلمة « يجب » يكررها مدرس الموسيقى وهو يلح على برونو (الأوركسترا) بضرورة امساك قوس العزف بوجد واحترام ، وهو يؤكد له أن رجلا واحدا ليس أوركسترا ، ومدرس الدراما وهو يطلب من رالف أن ينتبه لضرورة نطق الكلام مفسرا واضحا دون أكل الحروف ، ومدرسة اللغة الانجليزية وهى تؤكد على ليروى وجوب قراءة كم معين خلال فترة زمنية محددة وقراءة أعمال مارك توين وتشارلز ديكنز وليس « البلاى بوى » ، وتقذف له بعطيل لعله يقرؤه لأنه أسود مثله (!) . ومدرسة الرقص وهى تؤكد على ضرورة الكد ، وتدخل فى صدام متكرر مع ليزا حول بذل الجهد متسائلة باستمرار : « أين العرق ؟ » .. بل ويصل الأمر إلى أن تستدعى ليزا لتخبرها أنها لاتصلح راقصة ، لأنها لاتبذل الجهد الكافى ، وأن الفنان يجب أن يهب كل حياته للفن فالأمر لايحتمل العطاء

الجزئى ، وتقطع المدرسة بعدم صلاحية الفتاة غير عابئة بما تسوقه الأخيرة من اعذار ومن وعود بمضاعفة الجهد ، أو بعدم رغبتها فى أن تصير نجمة ، إذ يكفيها أن تصبح راقصة اعتيادية.

التآلف الفنى والإنسانى

وإلى جوار نقلة الداخل والوجد والجهد والتفانى فى الدراسة تخطو العلاقة بين التلاميذ خطوة أبعد نحو الخصوصية (الأنتيم) ، فمن صحبة وجدانية أوثق بين دوريس ومونتجمرى ، يصارحها فى ظلها مثلا بشذوذه ، ويسألها أن كانت ستنقل ما يحكيه إلى الآخرين ، قاصدا أنه يخصها هى بالحديث .. إلى صحبة أبعد مدى ، تتفجر وليروى يتابع مذهولا راقصة الباليه (الارستقراطية) تتدرب وحيدة ، وما أن تنتهى من تدريبها حتى تغمز له وتصحبه إلى احدى غرف الخدمات بالمدرسة ..

غير أن الالتفات إلى الداخل ، فى الدرس والعلاقات الإنسانية ، يجرى فى إطار تقطيع أواصر العلاقة بالجانب البراوى .. مثلما حدث حين قلب ليروى الزنجى صندوق القمامة على أصدقائه القدامى فى سيارتهم عندما لاحقوه فى الشارع . وتجرى فى إطار الوصول إلى درجة من التناغم والانسجام ، وتحويل من يظن أن العالم يدور حوله وانه « أوركسترا » إلى فرد مشارك ، إذ

نرى برونو وهو يقف على درج المدرسة يتدرب على العزف ، طبعا دون « أورج » .

كما أن الالتفات إلى الداخل يجرى بهدف الانفتاح على الخارج .. على الجمهور، ويجسد لنا الفيلم ذلك بدوريس ومونتجمرى يؤديان مشهد « كفيف البصر » على الطبيعة فى الشارع .. ويبلغ اقناع المشهد حدا يدفع بأحد المارة إلى وضع نقود (صدقة) فى يد دوريس .. غير أن الخروج الحقيقى الجماعى يطالعنا فى مشهد طويل فجره والد برونو ، الذى يتعذب من سجن موهبة ابنه ، الأمر الذى دفعه إلى احضار مكبر للصوت وتثبيته على سيارته – التاكسى – وإدارته لشريط تغنى فيه كوكو (الضامرة الصدر) على موسيقى ابنه بأعلى صوت ، فى الشارع أمام المدرسة ، الأمر الذى يلفت ابنه وكوكو فيتساءلان عمن سرق عملهما ، ويهرعان إلى الشارع ، وسرعان مايتجمع طلاب المدرسة يكرّرون مشهد الغناء والرقص الذى حدث مع الأكل فى المطعم على نطاق أوسع وفى الشارع مباشرة هذه المرة .

ومن المشاهد البليغة الدلالة فى هذه المرحلة الدراسية مشهد مدرسة الرقص تقطع لليزا بأنها لاتصلح لأن تكون راقصة ، وأنها تضيع وقتها فى المدرسة فتسأل ليزا المدرسة وكيف أقرت إذن

بصلاحيتها خلال مسابقة القبول ، فترد المدرسة ببساطة وشجاعة تحسد عليها « إن المدرسين غير معصومين من الخطأ ».

ومشهد ليزا بعد ذلك على محطة المترو مع زملائها الذين ينخرطون كالعادة في الرقص والغناء ، بينما راحت تمثل على الطبيعة وقائع محاولة انتحار ، بالسقوط أمام المترو حين يقترب منها ، وبعد أداء « المشهد » بصورة إقتنع معها الجميع بأنها تحاول الانتحار فعلا ، أبلغت زملاءها أنها لن تترك المدرسة وستحول إلى قسم الدراما ..

النضج والخروج من وصاية المدرسة والآباء

ومع انتهاء العام الثانى من الدراسة يبتعد بنا الفيلم تماما عن جدران المدرسة فنجدنا مع ثنائيات أو مجموعات التلاميذ ، فى بيوتهم ، أو فى الشوارع مع آبائهم وفى مواجهتهم ..

رالف البورتوريكي ودوريس اليهودية مع مونتجمرى الشاذ فى شقة أمه الممثلة الغائبة غيابا كليا دوريس ورالف يؤديان بروفة أحد المشاهد لكنهما لايلتزمان حدود الدور ، ويستغرقان فى قبلة حارة ، غير مبالين باعتراض مونتجمرى بالخروج عن النص ..

كما نجدنا مع ليروى الزنجي وهو يقبل راقصة الباليه الارستقراطية ثم يدقان باب بيتها وهى تقول له أن زوجة أبيها

فقدت دفتر الشيكات منذ فترة بعيدة ، ولم تخبر الأب ، وهو لم يكتشف ذلك بعد ، لأن انفاق اللص أقل كثيرا مما كانت تنفقه الزوجة المسرفة .. ويدلفان سويا إلى حجرتها بعد القاء التحية على الرجل وزوجته ، وابلاغ الفتاة لهما «على الماشى» أن لديهما واجبا منزليا ..

وكذلك نجد أنفسنا أمام كوكو تقوم ببروفة غناء فى مسرح فارغ وبرونو يتابعها ويتسلل أبوه إلى المسرح ويستمع لما يجرى من المقعد الأخير ويصفق لهما عند الانتهاء ثم يوصلهما فى تاكسيه وخلال الطريق يطلب من كوكو - مصرا على اسعاد ابنه بالعلاقة مع المرأة - أن توثق علاقتها ببرونو فترد عليه دون فهم « أننا مجموعة متعاونة بوجه عام » فيفصح : « لا أقصد ذلك ، أتمنى أن تتعاونا فى حدود أبعد» ويرفض أن يأخذ منها الأجر قائلا أنه يكسب من غنائها ، فهو يدير شرائطها لزبائنه ، فيتضاعف بقشيشهم له ..

ومن خلال المشاهد ندرك أن أداء المجموعات الصغيرة (الثنائيات والثلاثيات) والكبيرة (الكل) آخذ فى الانتظام والتآلف، كما أن العلاقات الإنسانية ماضية فى التعمق والنضج فنجد أنفسنا مثلا فى احدى الكنائس مع رالف بعد اغتصاب احد المدمنين لأخته ، وبرونو يسأل أمام القس : « وهل أحضرتم لها طبيبا ؟ »

فتلفت أم رالف – التى تعول الأسرة من جسدها – نظره فى استنكار إلى أنه فى كنيسة . ودوريس تسأل جارس فيما بعد أن كانت أخته بخير فيخبرها بأن أية فتاة صغيرة لايمكن أن تكون بخير حين يعتدى عليها ، ويمضى يحدثها عن الحياة النفسية لأسرته وارتزاقها من جسد أمه لأن أباه فى السجن .. وتحاول دوريس التهوين عليه وتقبله فيستجيب لها ليترك لهما مونتجمرى شقته ..

ويبقى مشهد الأم الاستعراضية وهى تواجه أزمة الانسلاخ مع ابنتها دوريس .يتشاجران فى الطريق لأن البنت ترى أنها نضجت وستصبح ممثلة وتود تغيير اسمها إلى دومنيك .. وأمها تريدها أن تظل دائما دوريس وليست دومنيك المتمردة التى يصل بها الأمر إلى اجهاض نفسها . فتعاتبها البنت بأن ذلك لم يكن سوى ليلة واحدة فترد عليها أن الأمر لا يحتاج إلى أكثر من ذلك .

طريق الفن والشهرة ليس وحيد الاتجاه

وعلى عتبات العام الأخير من الدراسة بعد الجهد والعرق والوجد والتفانى ، فى العلاقة بالفن وتوثق العلاقات بين التلاميذ ، تبدأ آفاق المصير فى التكشف بما تنطوى عليه من احتمالات متناقضة

فميشيل الخريج المتفوق الذى سبقهم بسنوات إلى آمال هوليود العريضة يفاجئهم فى أحد المطاعم ساقيا يخدمهم انتظارا لفرصة

عمل فنى يفتقده دوما ، منذ اشتراكه فى احدى المسلسلات ، التى لم يشاهدها أحد ..

ونرى رالف جارس مع دوريس فى ملهى أقرب إلى الماخور، يشترك متفرجيه فى الأداء مع الفنانين ، ويختلط تعاطيهم الفن مع تناول المخدرات ، حتى أن دوريس تدخن سيجارة مخدرات فيأخذها الجو وتخلع سترتها لتشارك فى الرقص مسطولة ..

ويدعى رالف جارس أثناء ارتياده لأحد الملاهى - بصفته طالبا فى نهائى مدرسة مانهاتن - يدعى إلى ارتجال نمرة فنية فيقدم عفو الخاطر اسكتش قصير عن بؤس حياة البورتريكيين ، الذين يعيشون شمال هارلم حيث زحام الحشرات أكثر من زحام الناس ، ويعتمد فيه على روح السخرية الفكهة ، والمفارقات فى معنى الألفاظ* ، مثل قوله «إن الأطفال هناك يتعلمون الجنس مبكرا جدا» ويصمت برهة ليكمل «فى الساعة السادسة صباحا».. وتنجح النمرة لأنه منقوعة فى الصدق وفى مأساته الخاصة .. ويخرج من العرض منتشـيا تراوده أفكار كبيرة فيحدث دوريس ، وهما فى طريقهما إلى المترو عن الفـن بصـفته القرين الايجـابى للمرض والجنـون

* طالعتنا مثل هذه المفارقات منذ البداية على لسانه وهو يقول أن أباه يؤدى مهمة الحكومة واكتشفنا فيما بعد أن المهمة هى تنفيذ حكم بالسجن ثم وهو يقول لدرويس أن له علاقة بفتاتين وكان يقصد أختيه .

والمخدرات .. ثم يوصيها وهى تستعد لتستقل المترو بألا تغتصب أو تسرق أحدا ؟!

ويُطلب من رالف أن يستمر فى تقديم نفس النمرة ضمن برنامج الملهى لكن سرعان ما تتعثر الكلمات على لسانه ، فيحاول أن يحركه بالمخدرات لكن اللسان يمعن فى التمرد حتى يخفق اخفاقا تاما.. وتتخذ أزمة رالف طابعا عاما إذ يحل سوء التفاهم بينه وبين دوريس ومونتجمرى ، الذى يقول له لاتحاول تقليد فريدى (السير فى طريق الانتحار) فيصارحه بأنه صار يكره نفسه ..

هذا كما نرى راقصة الباليه صديقة ليروى فى غرفة طبيبة تشكو حملها ، وتقول أنها كانت تحلم بأن تقدم كل الباليهات الكبيرة قبل أن تبلغ الواحدة والعشرين.

ونرى من يتقدم لكوكو فى أحد المطاعم ، بعد أن شاهدها فى استعراض ، ممتدحا قدرتها الفنية ، ويدعوها بصفته مخرجا سينمائيا إلى لقاء عمل ، لكنها تفاجأ به وحيدا فيخبرها أنه ممن يؤلفون ويصنعون أفلامهم بأنفسهم ، ويبدأ فى تصوير كوكو ثم يطلب منها وهو يقف وراء الكاميرا أن تخلع بلوزتها فتفاجأ وتحاول التملص فيقول لها أنها تبدو كهاوية ..وتعانى الموقف لكنها تخلع بلوزتها فى النهاية ..

ويتلقى ليروى الزنجى عرضا من راقص مشهور للعمل فى

فرقته ، لكن النجاح فى اللغة الانجليزية يقف فى سبيل تخرجه من المدرسة ، وهو شرط للالتحـاق بالعمل ، لذا يبحث ليروى عن شروود مدرسة الانجليزية ، حتى يجدها فى صالة انتظار بالمستشفى، وزوجها في حجرة العمليات . ويتصادمان كالعادة لكنها تفاجئه بالقول : « انك أنانى كالآخرين لايفكر كل منكم إلا فى نفسه ».. فيسألها عن حال زوجها ، فتبكى ولاتجد منديلها ، فيناولها منديله فتمسح به دموعها ..

ووسـط الاحتمالات المتضاربة ، التى تكتنف مصير هذه الكوكبة من الفنـانين ، التى تتراوح بين النجاح والتـألق والشـهرة ، وبين الفشل والسقوط وربما الشـهرة أيضا ، والتى تلفها بمجملها المعـاناة ، يلوح لنـا الجميـع وهم يؤدون أدوارهم فى انسـجام وتآلف خلال حفل التخرج : المشهد الختامى فى الفيلم ..

* * *

الاخلاص المعتق للموضوع

لعل أهم ما فى هذا الفيلم المتميز هو اخلاص مبدعيه الشديد للموضـــوع الذى اختــاروه وان كان ذلك أمراً يجبهنـا للوهلة الأولى

مع خلو الفيلم من النجوم * ، وابتعاده عن بهرج الملابس والديكور ** .. أى فى الامتناع عن الانسياق وراء المشهيات ، على حساب الموضوع . فان التجلى الحقيقى له - الاخلاص - يكمن فى الفهم الصحيح والتناول الانسانى لموضوع الفيلم : اختيار وتربية ومصير الفنان .

وأمام موضوع كهذا لابد وأن تثور أسئلة كثيرة حول نواميس النبوغ والابداع ، وشخصية الفنان ، والباعث على الابداع ، ناهيك عن قضايا اختيار المبدع وتربيته ، والعوامل التى تؤثر على مصير الفنان : توفيقه وشقاؤه وشهرته ..

ولأن مبدعى الفيلم أدركوا جيدا مشروعية هذه الأسئلة وطبيعتها المفتوحة ، إذ لا يمكن الوصول إلى أجابات عنها دون ولوج كثير من الأبواب ، التى قد تؤدى إلى دروب متشعبة ، متقاطعة متداخلة ، وقد تقود إلى أكثر من أجابة .. لأنهم أدركوا ذلك عمدوا ، أو دفعهم إخلاصهم للموضوع ، إلى أختيار شكل التحقيق الدرامى الذى يتيح من خلال نماذج كثيرة من الأبطال تجاوز الاجابات المستقطبة ، القاصرة بالضرورة ، إلى التعددية برحابتها المستنيرة .. وتجلت براعة مبدعى الفيلم فى الحلول الفنية ، التى

* بعض الأبطال إختيروا لتمثيل الفيلم خصيصا وهم يظهرون على الشاشة للمرة الأولى ..

** الفيلم فى جزء كبير منه يكاد يكون مشاهد تسجيلية فى مدرسة فنية

لجأوا إليها، فمكنت هذا الشكل الفنى من معالجة الموضوع بصورة عامرة بالصدق والانسانية والعمق رغم حركته وإيقاعه السريعين ..

وتجسدت هذه البراعة فى توظيف الدراما والموسيقى والرقص والغناء لخدمة الموضوع . فبدلا من مزالق إنفراط الفيلم وفقدانه للتوازن مع كثرة الأبطال ، والعناصر التى يمكن أن تقود من باب خلفى إلى عوالم يمكن أن نستشف أبعادها من الارتباط الوثيق بعالم الكباريهات مثلا ، أو من طبيعة عيش ودراسة مجموعة من المراهقين معا فى « جو فنى » ، ناهيك عن عوامل مثل عيش زنجى متوحش بين العديد من الشقراوات ..

نقول على وفرة المزالق التى تهدد بفقدان التوازن خرج الفيلم غاية فى الاحكام والصدق الاجتماعى والنفسى والانسانى ، حتى وجدنا أنفسنا بدلا من الكباريهات مع البورتوريكيين فى شعاب حياتهم المتدنية ، بل وفى مقالب الزبالة مع ليروى الزنجى .. لقد تجنب الفيلم المنزلقات .. لكن براعته تجلت كما قلنا فى تجاوزه إستعراض عناصر الدراما والرقص والموسيقى حتى إستعراضا محايدا أو دراسيا ، إذ قام بتوظيفها جميعا ، توظيفا دراميا ، على مستويات عدة فى خدمة موضوعه .

فإذا كانت دراسة العام الأول ، فى فصل الدراما ، قد دارت حول التحكم فى الجهاز العضلى ، وتركيز الانتباه على الخارج ،

فإن دراسة العام الثانى تطورت بإتجاه التحكم فى الجهاز الشعورى ، والانقلاب إلى الداخل باستخدام خبرات التجارب القديمة فى تدريب الذاكرة الانفعالية .

وإذا كانت المشاهد التى عرضت لمادة الدراما ، على هذا النحو غطت أهم ركائز تربية الممثل (تركيز الانتباه . الاسترخاء . الخيال . الذاكرة الأنفعالية . الصدق . الاتصال الوجدانى بين الممثلين ..) وإذا كان الانتقال من الخارج إلى الداخل يستقيم مع فن تدريب الممثل ، من حيث تحويل الأداء من أفعال خارجية إلى أفعال تسندها مشاعر داخلية لا يمكن بدونها تتبع خط هذه الأفعـال ، ألا أنه لا يمكن سبر غور القيمة الدرامية لهذا الانتقال دون إدراك لكونه قد مكننا ، فى الأساس ، ومع إستعادة الحالات الانفعالية الحادة ، من إلقاء نظرة أبعد على أعماق أبطالنا ، وأثرى بذلك شخصياتهم وجعلها أكثر انسانية .. فقد أتاح لنا مثلا إدراك الدوافع العميقة التى ألقت بهم إلى بحار الفن ، بعيدا عن الاعتبارات الفنية التى كانوا يسوقونها هم أنفسهم ، تبريرا لذلك ، فإذا كانت دوريس اليهودية تصارحنا أثناء إختبارات الالتحاق بأنها تسعى إلى دخول المدرسة « خوفا من عدم توفر مصاريف المدرسة العادية » فنحن مع مشاهد العمق ندرك ثورة دوريس على وضعيتها (طغيان وإستعراضية أمها) ورغبتها فى تحقيق ذاتها بعيدا عن الاعتماد على كونها يهودية .

وكذلك ندرك من مشاهد العمق مأساة رالف الشخصية ومعاناته لوضعه الاجتماعي والأسرى وأبوه السجين وأمه التى تتكسب من جسدها لتنفق عليه مع أخته ، بواقعهما الذى يمكن إستشفافه من حادثة اغتصاب مدمن ممن يرتادون المنزل إحدي أختيه .. ودون حديثه عن مشهد أنتحار الفنان فريدى على شاشة التليفزيون .. الذى جمع بين الانتحار والفن وقوة تأثيره .

لا يمكن أن نفهم الدافع الذى شد رالف فى إطار مأساته الخاصة ، إلى المدرسة ولا يمكن أن نفهم لجوئه للمخدرات وحديثه عن كراهيته لنفسه ، بعد أن رأى الفن الذى كان يتعاطاه قرينا إيجابيا للجنون والمخدرات ، رآه وهو يتحول فى إطار الدور المطلوب منه ، إلى شئ مصطنع من التكرار والتمثيل الآلى والقوالب التى لا تعدو أن تكون قناعا ميتا لشعور غير موجود ، مما يحتاجه مع غيره من الوسائل الرخيصة لأستدرار اعجاب متفرجين مخدرين .. وبأختصار يمكن أن نقول أن شخصية البورتوريكي دون مشهد العمق الذى تذكره أمامنا تفقد عمودها الفقرى وتتحول إلى كومة لا انسانية ..

الالكترونيات والايقاع الحركي والأوركسترا

أما الموسيقى فعلاوة على توظيفها طوليا مع الغناء فى عرض تطور عملية التآلف و «الهارمونى» التى تنمو بين العوالم البرية

للتلاميذ ، أنطلاقا من المشهد الذى أختلط فيه الغناء والرقص بالأكل (الغريزة) ، إلى المشهد الأخير البالغ الانضباط فى حفل التخرج ، ومرورا بمشهد الخروج إلى الشارع والرقص والغناء مع ميكروفون سيارة والد برونو ، والمشاهد التى تخللت عملية التدريس ، علاوة على مشاهد أخرى قصيرة مثل الرقص والغناء كخلفية لمشهد محاولة الانتحار ، الذى مثلته ايزا الراقصة الفاشلة على رصيف محطة المترو ..

بالإضافة لهذا التوظيف الطولى كانت للمشاهد الموسيقية المختلفة دلالات بالغة فمن مشهد دق الزنجى الطبلة فى البداية إلى مشهد أختبار برونو وعزفه مقطوعة سيمفونية على الأورج ، وكلمات المدرس القليلة أثناء الدراسة عن الموسيقى والعازف ، وغلبة الموسيقى الشعبية على المشاهد .. من خلال ذلك كله صور لنا مبدعو الفيلم أكثر القضايا حيوية فى عالم الموسيقى المعاصرة ، فى أتصال بموضوع الفيلم .

فبعد رحلة طويلة للموسيقى الغربية مع التركيز الذهنى ومع البوليفونية (تعدد الأصوات) والهارمونى ذى « الايقاع » العقلى واللحنى فى الأساس عاد الايقاع الزنجى بتغلغل جذوره فى الأصول العضوية والحيوية للانسان ، وصلته الوثيقة بالحركة البدنية ، عاد إلى الغلبة كمظهر من مظاهر « العودة إلى الطبيعة »

وفى الحضارة التى بلغت حدا مفرطا من التصنيع والآلية والتعقيد الذهنى وفقر الحركة .. وهذا أمر طبيعى لأن الموسيقى كغيرها من الفنون تساير فى تطورها تقلبات الروح البشرية ، وتتمشى مع الاتجاه العام لسير الحضارة وإحتياجات الانسان .

وما يهمنا من هذا التطور هنا هو صلته بالعملية التربوية ، فليس غريبا أن يبدو تطورا مأساويا فى عين رجل عاش عمره فى ظل الأعمـال التليـدة (الكلاسيك) ، وبالذات مع ارتباط هذا التطور بالهجمة الالكترونية على الموسيقى ، التى يمكن أن يقود التسليم بما تشكله من حصار لدور العازف ، ومن تمكينها مؤلف الموسـيقى من أن يصبح هو نفسـه مؤديها ، وإلى أن حياة المدرس فى إعداد العـازفين تتعرض على طولهـا لهزة قاتلة ، وإلى أن الدور الذى يقـوم به فى المدرسة (تدريب العـازفين) لايخلو من عبث ..

وتطرح المشاهد الموسيقية علاوة على ذلك مشكلة ديالكتيكية تربية الفنان «صنع.ابداع» تلميذ من المفروض أن يتجاوز استاذه ، وربما تطرح ما فى حركة الاستاذ من قصور ذاتى ، وربما خلط الأستاذ بين اتجاهات تلميذه وظروف التطور ، فليس ذنب برونو أنه وليد عصر الآلة والالكترونيات والايقاع السريع والحنين للعودة إلى الطبيعة .

الإنسان فنان بالمولد

وإذا ما انتقلنا إلى ماتناوله الفيلم من قضايا ولادة الفنان وتربيته لبهرتنا رحابة النظرة التى استطاع مبدعوه أن ينقلوها لنا من خلال عملهم الفنى .

فنحن منذ مفارقات اختبارات القبول نجد أنفسنا أمام مناقشة طبيعة الموهبة ، فالاختبار يجرى بصورة غير تقليدية ، إذ يطلب مدرس الدراما من دوريس أن تغنى رغم أنها جاءت لتمثل ، كما يطلب من آخر أن يقرأ صفحة من شكسبير ، ويكرر له أنه لايوده أن يمثل مشهدا بل أن يقرأ فقط .. وعلى هذا الأساس يقرر الرجل قبول دوريس ورفض قارىء شكسبير ، وكأن البحث يجرى عن جذور أولى للحس الفنى العام الذى يتضمن بالضرورة عناصر الفنون الأخرى بهذا القدر أو ذاك

ويساعدنا على تأكيد ذلك أن كوكو مثلا خلصت إلى اجادة الغناء والتمثيل والرقص ، وأن ليزا التى قطعت مدرسة الرقص بعدم صلاحيتها قررت الانتقال إلى قسم الدراما ما دامت لم توفق فى قسم الرقص ، لتطالعنا وهى تشارك أترابها فى حفل التخرج .

وإذا أضفنا إلى ذلك مشهد اعتراف المدرسة لليزا بالخطأ فى اختيارها خلال الامتحان ، بالاغراء الذى يقدمه المشهد لإمكان حدوث الخطأ فى الاتجاه العكسى ، أى بعدم قدرة الأستاذ على

اكتشاف الموهبة ، نرى أن الفيلم يكاد يقول لنا أن الإنسان فنان بطبعه وربما كان ذلك هو مغزى حكاية ليروى الزنجى « المتوحش » فى الفيلم ..

الابداع والعمق التربوى

هذا وأن كان الفيلم يشير إلى أن الإنسان مبدع بالمولد فإنه يواصل معنا من خلال حياة الأبطال ، ايضاح الظروف التى تساعد على نمو البذور والإمكانات الكامنة فى طبع الإنسان ، ولعل أهم ماقدمه الفيلم فى هذا الصدد هو حاجة البذور الأولى حتى تتفتق إلى جو من السماح وغياب الدور القامع ، مع قدر من القيود التى تمكن الإنسان من قدرات استخدام حريته ، وتحميه من التناثر والتشتت ، وضرورة الجهد والعرق والوجد والتفانى فى ذلك كله .

فقد ركز الفيلم على غياب الدور القامع للأسرة سواء بتحللها (رالف البورتوريكى) أو غيابها (مونتجمرى ، ليروى) أو تشجيع الأسرة لطفلها انطلاقا من ميول استعراضية (أم دوريس) أو اعتقادها فى الابن المعجزة كانقاذ من واقع محبط (والد برونو) أو انشغال أولياء الأمور عن الطفل (راقصة الباليه).

ومن الأمور الملفتة للنظر تجاهل الفيلم المراحل التعليمية السابقة فى حياة التلاميذ تجاهلا تاما ، رغم أننا فى مدرسة عليا (ثانوية) ، ورغم أننا تجولنا معهم كثيرا (حتى كدنا ندخل بيوتهم

جميعا مثلا) ، .. وكأن الفيلم يلغى هذه المرحلة (بل لقد ألغاها بالفعل فى حالة ليروى) بما للمدرسة فى صورتها الغالبة من معنى فى قتل المغامرة من خلال التلقين والحفظ والتكرار وكلها أدوات قامعة للابداع ، وربما لصرامة المعايير الأكاديمية التى لاتتفق والبيئة العقلية التى يحتاجها نمو الابداع ، ذلك إلى افتقار العلاقات فى المدرسة المعاصرة إلى الحرارة التى يحتاجها المبدع .. وقد عكس دور شـيروود مدرسة اللغة الانجليزية ممثلة المؤسسة الأكاديمية ، لمحات من ذلك كله .

وفى هذا الصدد أشار الفيلم من جانب آخر إلى أهمية تكون الجماعة السيكلوجية، التى تربط أفرادها روابط عاطفية ومهنية ، إذ أنها هى القادرة على أن تشد أزر الفنان وتخفف عزلته ، إضافة إلى أنه يجد لديها صدى عمله فى جو من الأمان النفسى . هذا ناهيك عن تأكيد الفيلم على ضرورة الألتزام ، بمعايير الأداء والحزم والتدريب والجهد ، فكلها مسائل لاتقبل الجدل ، فيما يخص نمو البذور الفنية الكامنة فى طبع الإنسان .

التوتر الوجدانى والثقة فى النفس وتقبلها

وقد أضاء لنا الفيلم السمات التى تميز شخصية المبدعين ، فقد اختار صانعوه التلاميذ ، الذين قدموهم لنا ، ممن يعانون قدرا من التوتر النفسى أو الوجدانى ، نتيجة خلل فى الأوضاع الاجتماعية

(زنجى ، بورتوريكى ، يهودية..) ، أو خلل فى الأوضاع الأسرية (الشاذ الذى ولد لأسرة وهمية ، وراقصة الباليه التى لايحس بها أبوها ، ناهيك عن زوجة أبيها ..) وكشف لنا عن ميل المبدعين الطبيعى إلى الانطوائية (برونو - مونتجمرى - دوريس ..).

لكن الفيلم كشف من جانب آخر عن ضرورة أن يصاحب هذا القلق الوجدانى والانطوائية سمات الصحة النفسية كالثقة فى النفس والاكتفاء الذاتى . ويتجلى ذلك بأوضح الصور فى شخصية برونو (ربما مع ميل إلى المبالغة) الذى يعتقد أنه أوركسترا ، وكوكو التى ترى أنها تضيع الوقت فى المدرسة انتظارا لفرصة .. و«النصاب » البورتوريكى الذى يعتقد أنه فنان متفرد بمجردالعزف على صفارة ، و ..

هذا كما ظهر التلاميذ غير هيابين من الجهر بتردى أوضاعهم الاجتماعية والأسرية أو دوافعهم وانفعالهم (البورتوريكى - الزنجى - الشاذ) . غير عابئين أو خائفين مما يمكن أن يوجه لهم من سخرية . ولولا هذه الثقة وهذا التقبل للنفس لتحول القلق الوجدانى إلى مرض .

تحقيق الذات والقلق الوجودى

هذا كما أضاءت شخصيات الفيلم المنبع أو الحافز الذى يدفع المرء إلى عالم الابداع ، وان استطعنا القول بأن الابداع يصدر عن

التسامى والاعلاء (أى عن تحويل الطاقات الغريزية والرغبات الطفلية والصراعات اللاشعورية إلى أعمال ابداعية) وذلك عند برونو (الأوركسترا البالغ الانطواء) أو عن تعويض الاحساس بالنقص كما فى حالة كوكو * (الضامرة الصدر) أو مونتجمرى (الشاذ) فلايمكن ألا نرى فى الأبطال جميعا سعيا جادا إلى تحقيق الذات ، مهما اختلفت السبل إلى ذلك ، وألا نرى العناق الخلاق للقلق الوجودى يغمر جوانب حياتهم كلها (خذ دوريس أو رالف كمثال..) .

والتطرق إلى شخصيات الأبطال كل على انفراد اغراء ممتع كما يتضح من الجوانب التى تناولها التحليل فكثير منها حكايات موثرة مشحونة دراميا إلى أقصى حد ، على قلة وسرعة المشاهد التى تناولت هذه الحكايات .. غير أن اعتبارات الحيز تضطرنى إلى الاكتفاء بالاشادة ببراعة مبدعى الفيلم لتمكنهم من جمع كل هذه الثمار الدرامية الناضجة من خلال مشاهد سريعة على شجرة موضوعهم الخصب ، مع التوقف قليلا عند تناولهم الانسانى للشخصيات بصورة تحسب لهم ولاتساع أفقهم بلا جدال ..

---

* منذ المشاهد الأولى ركزت الكاميرا على كوكو وهى تكشف كتفها عمدا من فتحة الثوب الكاسى ، وذلك خلال الغناء والرقص ، ثم جاء حادث عرضها العمل كوكيلة لبرونو لينتهى الأمر إلى طلب خلع بلوزتها أمام الكاميرا ..

لقد قدم لنا الفيلم شخصية المدرس بعيدا عن الهالة المثالية أو الشخصية التى تقوم بدورها بحذق كومبيوترى أو روبوتى ، فقد كان المدرسون جميعا شخصيات إنسانية فيها ما فيها من مثالب ، وحركة بالقصور الذاتى ، إلى جوار مافيها من تفوق مسلم به طبعا..

فمن المشاهد الأولى للاختبار نرى زنجية فى شبه شجار مع مدرس الدراما تتهمه فى أخلاقياته ، كما نرى اللقطة المتحاملة التى يقول فيها مدرس الموسيقى لزميلته «لا أدرى أن كان - يقصد برونو - يود أن يصبح موسيقيا أو طيارا تجاريا !! » دون أن يكون قد حدث مايبرر هذا الموقف العدائى من برونو.. بل ويبلغ الأمر حد اعتراف المدرس بالمثالب المهنية وعدم الاكتفاء بالمثالب البشرية وحدها فى مشهد رد مدرسة الرقص على ليزا فى صراحة تحسد عليها « والمدرس يخطىء أيضا » .. غير أن قمة الخلل تتمثل فى القصور الذى أبدته مدرسة اللغة الانجليزية (رمز المدرسة الأكاديمية) فى التعامل مع ليروى الزنجى (فطرة الابداع) ، كمربية لابد وأن تتفهم حالته بدلا من تشويهها.. لقد كان « توحش » ليروى فطريا وكان بحاجة إلى من يمد له يدا ذكية ، لكنها كانت تتخذ منه دوما موقف التعريض والعداء (من الحديث عن الزنوج ، إلى الحديث عن « البلاى بوى » ، وحتى الحديث عن عطيل ..) وبأسلوب تربوى غير حصيف محوره التهديد دوما بالطرد ..

بقيت أخيرا إشارة إلى ماصوره الفيلم من أن مصير الفنان بعد الموهبة والجهد والكد والتفانى والتفوق (كما هو الحال مع ميشيل الذى اضطربعد ذلك إلى العمل ساقيا) رهن بظروف عديدة يتشابك فيها ماهو بيولوجى (حمل راقصة الباليه - ومن أسود - وربما الاختيار بين الفن والأمومة) وما هو اجتماعى (قد تقبل مدرسة الانجليزية ليروى كما حدث فى المشهدالأخير بينهما لكن قبولها شىء وقبول المجتمع شىء آخر ، وقد أشار ليروى بالفعل إلى ذلك فى نفس المشهد) وماهو نفسى (هذه الانطوائية الشديدة من جانب برونو) ..

نظرة مخالفة إلى أفلام «بعيدا عن الوطن»
السـفر المسـتحيل فى القـرية العـالمية

صار « السفر الفردى » حلما لدى قطاعات متزايدة ، بعد أن عز أو تعثر « السفر الجماعى » (التطور الاجتماعى) ، أو ضاق على أقل تقدير عن استيعاب بعض الأحلام الكبيرة الهامة ، والصـغيرة والمشـوشة .. وفى عالم يقع أفراده أسرى « الحلم بالهجرة » تكتسب مجموعة « أفلام المهجر » التى شهدتها القاهرة فى أفلام مهرجانها السـينمائى الحادى عشر ، أهمية خاصة .

وأيا كانت سوابق المهرجانات السينمائية فى هذا الباب ، وبصرف النظر عن التسميات فإن قسم « بعيدا عن الوطن » ينبغى أن يصبح ملمحا مميزا لمهرجان القاهرة السينمائى ، مع تغيير التوجه من مجموعة أفلام صنعها السينمائيون بعيدا عن بلادهم ، إلى أفلام المهجر عامة . ولا يرجع ذلك إلى مجرد الرغبة فى تميز مهرجان القاهرة ، ذلك أن هناك ، إضافة إلى حلم الهجرة ، ظرفا موضوعيا يتطلب مثل هذا الالتزام ، فالحواجز القائمة بين التجمعات المختلفة فى عالمنا تتساقط بسرعة رهيبة ، كما أن صورة «القرية الصغيرة » التى صارها العالم وفق تعبير فيلسوف الاتصال الشـهير مارشـال ماكلوهان ، نتيجة لقدرات وسائل الاتصال التقنية ، مازالت حسب ما أرى صورة من السطح ، تطوى فى

أعماقها تناقضات درامية متلاطمة . وناهيك عن كونها مادة ثرية للتناول الفنى عامة ، فهى تستوجب أن يتوقف أمامها فن السينما بالذات ، بما له من امكانيات للحركة فى الزمان والمكان ، ومن امكانيات عالمية .

« بيير وجميلة »

ولا بأس أن تكون بدايتنا مع الفيلم الفرنسى « بيير وجميلة » للمخرج جيرار بلان .

ولدت جميلة (نادية رزقى) لمهاجرين جزائريين يعيشان فى باريس وتمرست جميلة ، فى المدينة الحلم ، بحياة أترابها الفرنسيين.. ابتعدت عن عالمها الخاص ، وغيرت لباسها إلى البلو چينز الشهير . وبدى أن الأمور تمضى على ما يرام ، لكن الواقع سرعان ما كشف أن الأمر لا يمكن أن يتعدى الرداء الخارجى.

مع الزمن بدأت مسام جميلة تتفتح للحب وكان منطقيا أن يكون بطل قصة الحب الرومانسية الأولى هو بيير الفرنسى (جان بيير أندريه) ورغم ما لابد وأن يكون لاختلاف لون الشعر بين الأسود والأشقر من تأجيج انجذاب المراهقين كل للآخر، فإن الواقع « الحيوى » الذى أنبت هذا الشعر يكشف عن مسافات سرعان ماتفجر كل الرومانسيات، وتعرى الهوة بين الأجزاء المغمورة من وجود كل منهما، وتبين تعذر الامتزاج رغم « التلاقى ».

والدة بيير رغم كونها من أسرة فرنسية رقيقة الحال (زوجها عامل فنى) تنظر العرب نظرة عنصرية، وتدين علاقة ابنها بالجزائرية، فكيف له هو المتحضر أن يرتبط بسلالة عالم التوحش واللاإنسانية.

ووالد بيير وإن كان يتفهم علاقة الحب الوليدة إلا أنه يدرك التناقضات التي تفصل بين عالمي طرفيها، ويحذر ابنه من التعامل مع جميلة كما يتعامل مع الفتيات الفرنسيات .

وعلى الجانب الآخر، حيث لا يجوز أن تتزوج مسلمة من مسيحى ، يصر والد جميلة (الجزائرى المتدين الذى يؤم مواطنيه فى الصلاة بالجامع الذى أقاموه فى الحى) ، يصر على تزويجها وهى فى الرابعة عشرة من ابن شقيقه فى الجزائر، وفاء لارتباط قديم تم بين الكبار ، وهربا من المأزق.

ذلك بينما يواصل جعفر، أخو جميلة، تضييق الخناق عليها، بل وتتجاوز اهاناته لها حد السباب إلى الاعتداء الجسدى ، سعيا منه إلى أن تقطع علاقتها بالشاب الفرنسى. ويصل غضبه إلى الذروة، مع البحث عن شقيقته لارسالها إلى الجزائر، حين يجدها مع بيير، فلا يكون منه إلا أن يستل مطواته ويقتل غريمه.

وبالطبع يمكن تفسير الفيلم على أنه تصوير للعرب كانعزاليين متمسكين بتقاليدهم ومتعصبين لدينهم ، الأمر الذى يدفع الفرنسيين

للتعصب ضدهم . كما يمكن تفسيره على أنه تصوير لعنصرية الفرنسيين وتعاليهم وانغلاقهم ، أو على أنه تصوير لأحلام الحب والبراءة المجهضة نتيجة قسوة الكبار وتعصبهم الأعمى وعرقيتهم المقيتة وتقاليدهم البالية.

لكن المسألة فيما يخص الفيلم أعمق وذات أبعاد أكبر بكثير . ذلك أن ما يجرى في مجتمع مثل المجتمع الفرنسى فى اطار ما يعرف بالأحوال الشخصية محكوم بالضرورة فيما يخصنا، شئنا أم أبينا، بما يعرف بأحكام الأسرة (ناهيك عن أحكام العائلة والمجتمع). ذلك علاوة على أن انتقالا من قبيل انتقال العرب من شمال أفريقيا للاستيطان في فرنسا ، أمر لا تحسمه بطاقة الهوية (جميلة تحمل الجنسية الفرنسية) ولا حتى المولد فى الوطن الجديد، إذ لا يمكن لبناء أن يصلب عوده ، وسط حياة دينامية عاصفة دون جذور ودون التساند مع ذويه.. وهذه الجذور مما لا يشترى ويباع ويلبس ويخلع ببساطة كما يحدث مع السروال.

وتبقى المقولة الأساسية التى عبر الفيلم عنها ، هى استحالة السفر الفردى لأنه سفر قاتل مقولة صحيحة ، وتظل على صحتها فيما يخص بيير الفرنسى ، كما فيما يخص جميلة الجزائرية، التى أنهت حياتها بعد قتل بيير، فى نهر السين الذى شهدت ضفافه مولد حبهما ونموه.

« فى مساحة ٤٠ م٢ المانية »

ولد مخرج الفيلم توفيق بصير فى مدينة صغيرة (قرية) تركية ، وفيها أتم دراسته الثانوية ، وكشأن عدد كبير من الكوادر العلمية والفنية فى البلدان النامية رحل منذ عام ١٩٧٣ إلى لندن فألمانيا الاتحادية ليدرس ثم يعمل فى فروع فنية مختلفة.. المهم أنه تلقى صدمة الانتقال من قرية تركية إلى مدينة أوروبية (صدمة حضارية هائلة) بحساسية الفنان، ومن هنا وقف طويلا أمام قضية الانتقال من حضـارة إلى أخرى ، ومن هنـا بداية التفكير فى موضوع الفيلم .. راحت أفكاره فى البداية إلى تصوير انسان ينقل وهو نائم من تركيا ليجرى تصوير ردود أفعاله حين يستيقظ ، على حين غرة ، فى المانيا (شىء من قبل « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم)

وبينما كان توفيق بصير منهمكا فى خيالاته وقع نظره فى المسكن الجماعى الذى يقطنه ، ومن وراء ستار نافذة مواجهة لنافذته ، على سيدة تركية تتابع مايجرى فى هذا الفناء الخلفى (حياة فتيات ليل وعجائز وعمال و..) ، وسرعان ما اكتشف أن وقفتها تطول ساعات كل يوم على هذه الحال.. وهكذا تبلورت تصوراته حول تجسيد الفكرة التى تدور فى ذهنه، وشرع فى كتابة السيناريو ، وكأنه ينقله عن فيلم مصور يجرى أمامه، وحين وضع القلم لم يكن قد أكمل السيناريو فقط بل وقطع شوطا طويلا فى

مجال تنفيذه (ذهنيا)، ولا بأس عند هذا الحد من الانتقال إلى الفيلم الحقيقى.

لقد جعل توفيق بصير عمله يدور حول ريفية تركية (تمثيل إوتساى فيشت) عاشت حياة الكدح والانطلاق ثم رحلت إلى ألمانيا مع زوجها (تمثيل يامان أوكاى) الذى بدت له الثقافة الألمانية (اسلوب الحياة) المغايرة ثقافة غريبة بل وخاطئة. ومن هنا يجىء قراره الابقاء على الزوجة التى يحبها فى مسكن كئيب يتكون من حجرتين، لا تتجاوز مساحته ٤٠ مترا مربعا (٦,٥ × ٦,٥م) أى ما يشبه الزنزانتين.. كما تعودت الريفية أن تطيع فى صمت ، وإن ظل داخلها يشغى بالفضول، الذى يجد ما يؤججه عبر النافذة التى تطل على ساحة خلفية .. فتحة « صندوق عجب » من نوع آخر يعرض أمام عينيها عالم هامبورج الرحب، ويبقى على حلمها بالخروج إلى الشارع حيا.

ويوما يعد الرجل زوجته بتحقيق الحلم وصحبتها إلى السوق فيهتز كيان القروية، وتبدأ فى الاستعداد لمثل هذا الحدث بما يستحقه من احتفاء، وتتجمل له على طريقتها الخاصة، مما يعمق شعور زوجها بالهوة التى تفصلهما عن المجتمع الألمانى، فيخرج فى اليوم الموعود ولا يعود إلا فى الليل، بعد هجوع كل شىء إلى مرقده، متعللا باضطراره إلى البقاء مع أصدقائه.

ويوما يسقط الزوج فى الشقة الزنزانة، السقطة التى لا قيام بعدها، فتمضى الزوجة تقاتل حتى تزيح الجثة التى تسد الباب، وتخرج إلى الشارع محاولة أن تشرح ما حدث للجيران ، لكن أحدا لا يفهمها .

والباب المغلق فى فيلم توفيق بصير ليس سوى رمز، فكثير من الناس يعانون العزلة رغم الأبواب المفتوحة ورغم عيشتهم وسط تجمعات هائلة ، وغالبية المهاجرين ينغرسون فى واقع مخالف تماما لواقعهم ، وغالبا ما لا يهتم بهم المجتمع الجديد، إلا بصفتهم قوى عاملة، دون اعتبار لبشريتهم.. ولأن هؤلاء المهاجرين يحسون بالانفصال عن المجتمعات الجديدة، بل وربما لا يعرفون لغاتها، سرعان ما يكونون أحياءهم الخاصة، وهكذا يجرى تكريس الانفصال .

وليت الأمر يقتصر على عدم معرفة كل من الجانبين للجانب الآخر، فغالبا ما تتسيد مشاعر الارتياب، وما يتحول سوء الظن إلى كراهية .

وقد حاول المخرج توصيل ذلك كله عبر رموز مختلفة مثل مناجاة الزوجة الخرساء للدنيا عبر النافذة ، ومحاولة التواصل مع طفلة ألمانية مقعدة ، التى يتصدى الكبار لإجهاضها .

وقد جاء التنفيذ الفنى ليؤكد هذه الوجهة الدرامية التى تكثف

العجز والخوف ، فالفيلم كله قد صور في شقة صغيرة خانقة ويعتمد بشكل أساسي على الصورة ، فلا يلجأ إلى الحوار إلا نادرا وحين يضطره الموقف إلى ذلك ، تجيء اللغة مونولوجات فردية. وقد ساعد المخرج في تجسيد هذه الاختيارات بصورة معقولة دراسته الاكاديمية للتصوير والتصوير السينمائي والرسم والنحت والديكور المسرحي.

ومرة أخرى يمكن تفسير الفيلم على أنه إدانة لبرود الألمان (وغيرهم) وعدم حبهم للآخرين، وسلوكهم معهم سلوك غير أخلاقي، إذ يحتقرونهم رغم تدليلهم للقطط والكلاب... ويمكن أن يرى البعض فيه تغذيبا للأتراك (وغيرهم) بتزييف مشاكلهم الحقيقية في المهجر عن طريق هذا الطرح المكثف لمشكلة العزلة، كما يمكن أن يدين آخرون الفيلم لأنه لا يقدم حلا للمشكلة..

لكن المسألة من وجهة نظري أبعد من ذلك بكثير. فإن كانت النافذة الرمز نوعا من «صندوق العجب» بالنسبة للقروية التركية، فهي نافذة يطل منها المتلقي هو الآخر على دخائل المهاجرين الذين انتزعوا من جذورهم، وإلى حلم الهجرة عامة.

ويلفت النظر هنا أن المشهد الأخير : مشهد خروج التركية إلى الشارع (الحلم) الذي لا تعرف ، التفاهم معه، وبالجنين الذي ينمو في أحشائها ، ليس مشهدا مفتوح الاحتمالات ، فوفق الآليات التي

طرحها الفيلم ووفق منطقه الخاص، وفى مجتمع لا يهتم بالمهاجرين إلا بصفتهم قوى عاملة ، لا يمكن أن يكون هذا الخروج إلا تكريسا لمأساة جديدة، لا يفلت من قبضتها حتى المستقبل (الطفل) وكل ذلك يؤكد مرة ثانية استحالة السفر الفردى لأنه سفر مميت على المستوى الفيزيقى أو على المستوى الإنسانى.

عيد أكتوبر

فناهيك عن أن فيلم « عيد اكتوبر » يتناول واحدا من أخطر وأكثر تجليات الهجرة شيوعا ، وأكثرها زئبقية فى التمحيص فى نفس الوقت .. ألا وهو الهجرة عبر أحلام اليقظة والأوهام، فإنه ـ الفيلم ـ لا يقف عند السطح فى تصويره للظاهرة، بل يتطرق بحساسية، وباسلوب فنى راق إلي جذورها والتربة التى أنجبتها.. وقد عزز حماستنا لهذا الفيلم ، إلى جوار ذلك ، كشفه لملمح أساسى من ملامح السفر الفردى بالمفهوم الذى يتجاوز الانتقال الجغرافى ، إلى الرحلات التى تتم عبر الورق والأحلام.

ولا بأس من أن يكون مدخلنا للحديث عن « عيد أكتوبر » المفارقة التى يضعنا أمامها .. فأول ما يطرأ على الذهن حين تقدم يوغسلافيا الاشتراكية فيلما بمثل هذا العنوان أن يتصل بشكل أو بآخر باكتوبر الاشتراكية ، كما عهدناها ردحا من الزمن، بصفتها نظام لا يترك للناس مجالا واسعا لأحلام اليقظة وظواهر الاغتراب والانحلال والعنف ، بما يتيحه التشغيل الكامل للناس وغياب البطالة، إضافة إلى آفاق تحقيق الذات. ومن هنا مفاجأة أن تشغل هذه الظواهر «السلبية» ، على خلفية الحلم «بالهجرة» إلى عيد أكتوبر للبيرة واللهو فى مدينة ميونيخ الألمانية.. أن تشغل معظم مساحة الفيلم.

يبدأ « عيد اكتوبر » على نقطة من نقاط الحدود اليوغسلافية.. أوتوبيس رحلة شبابية يغادره ركابه في استراحة أو بوفيه أو بار نقطة الحدود ، وهناك يلقم لوقا (تمثيل سفيتسلاف بيلو جونيك) الحاكى احدى الاسطوانات التى تحفز الشباب على الرقص، بينما يتسرب هو إلى دورة المياه، حيث يلتقى باثنين من مهربى المخدرات، يثبتون بضاعتهم - وهم يلوحون له بالتهديد وببعض الفتات - عن طريق شريط لاصق على ساقه، تحت السروال.. وحين يستعد الاوتوبيس لاستئناف رحلته داخل الأراضى اليوغسلافية ، يكتشف حرس الحدود المخدرات التى يهربها لوقا، ويتم سحب جواز سفره.

وتتوالى أحداث الفيلم بعد ذلك مصورة مجموعة من الشباب العـاطل ، الذى يقتل وقته ونفسه فى حلبات الرقص والجنس والعنف ، وبين مطاردات الدراجات النارية والسيارات والعراك والقبضات الحديدية والجنازير ..

ويجرى ذلك كله على خلفية « حلم » الجميع بالذهاب إلى عيد اكتوبر للبيرة واللهو فى ميونيخ ، الحلم الذى تؤججه حكايات أحد أفراد شلة لوقا حول تجربته فى حضور هذا العيد ، يرددها فى كل وقت ومناسبة ، وسط انبهار العاطلين وتطلعهم .

ورغم أن لوقا هو الشخصية المحورية فى الفيلم فقد لجأ مبدعوه إلى شكل فنى يتيح لهم معالجة جذور حالته وخلفياتها ، من

خلال التطرق إلى حياة نماذج مختلفة من أترابه ، وهم يقضون وقتهم خبط عشواء ، على غير هدى .

فمن خلال « التحقيق الدرامى » الذى قدمه لنا بعمق وصدق وانسانية المخرج دراجان كروسوجا نجد أنفسنا تارة أمام الشاب ، الذى حضر عيد اكتوبر للبيرة واللهو فى ميونيخ مرة، وقد اشترى بآخر ما معه من نقود كميات من البيرة ، ولما فاته القطار لم يجد أمامه إلا أن يختفى فى دورة المياه، حيث أخذ يعب بيرته حتى الاندلاق ، ولما شاهد رجل البوليس سيقانه تطل من الفرجة السفلية للباب ، راح يداعبه ابتداء بالسؤال عما إذا كان قد مات ، لكنه سرعان ما كشر عن انيابه الوظيفية : «ممنوع النوم هنا.. هيا ابحث لك عن فندق » .

وتارة أخرى أمام المصور الذى يحلم بالهجرة الى باريس لأن التصوير فى المدينة لا يدر دخلا يعتد به، كما لا يوجد سوى خمس فتيات يقبلن التقاط صورهن عاريات.. وبين حلم الهجرة والواقع يكد الشاب فى التقاط الممكن من الصور خلال المناسبات والاحتفالات وأفراح الكنيسة .

وتارة ثالثة أمام ابن ضابط البوليس الذى يترأس جماعة تعادى شلة لوقا ، ويعامل الفتاة التى تحبه ولا تفتأ تنتظره على درج منزله ، بفظاظة وغلظة يكرر فيها تصرفات أبيه مع أمه ، على الرغم من تعاطفه معها ضد استبداد الأب .

ورابعة أمام الشاب الذى بدأ يدق أبواب الكهولة ولا يفتأ يكرر لكل فتاة يقابلها أن لديه شقة خالية ، كما لا يفتأ يتعاطى أحلامه حول جمع ثروة من الدولارات.

وهؤلاء جميعا إضافة إلى كوكبة من الشباب والشابات يعيشون حياة الضياع ، إلى جوار لوقا بطل الفيلم الذى يتبع فتاة (جاسنا) باهرة المظهر يعرف أن أباها رجل مهم عمل فى الخارج، وأن أمها مثلت أدوار فنية ، يزيغ جمال الفتاة إلى جوار سيارتها المستوردة الفارهة بصره فيتبعها ويظل يحلم بالارتباط بها حتى نهاية الفيلم.

ورغم مشــهد تهريب المخدرات الأول الذى عبأ المتفــرج ضد لوقا ، ورغم حياة الضياع التى يعيشها الجميع ، ينجح الفيلم فى كسب تعاطف المتفرج رويدا مع هذه المجموعة البائسة من خلال عدة منطلقات.

المنطلق الأول هو الخلفية التى ساهمت فى صنع سلوكهم والتى جرى تصويرها عبر مشاهد سريعة بدت عابرة فى نسيج الفيلم وإن أجملت ، بلغة سينمائية بليغة فى ايجازها بيت الداء فى الموضوع كله.. فنحن أمام شباب تخرج من الجامعة يعيش متعطلا سنوات قبل الحصول على فرصة عمل.

فها هو لوقا يذهب إلى «مكتب العمل» ليجد الموظفة المسئولة تثرثر فى الهاتف طويلا، ثرثرة مبتذلة ، لا تتيح لها إلا أن تمد يدها له باستمارة :

– املأ هذه ..

– لقد ملأتها منذ سنوات ..

– املأها مرة أخرى ..

وحين يثور في وجهها تعد من تتكلم معه باكمال الحديث بعد قليل ، وتنهى المكالة لترد ثورة لوقا بثورة : « لماذا تتطاول عليّ .. اذهب وتطاول على المسئول ، فأنا مجرد موظفة ».. وحين يغادر حجرتها يلتقى فى الطرقة بزميله بائع أحلام « عيد أكتوبر » الذى يبادره : « قال لى اذهب إلى الريف فلم يعد فى المدينة وظائف خالية ، إلا بين صفوف كناسى البلدية ، فقلت له اذن عيننى مكانك فأنت فاشل فى وظيفتك ، طالما لم تنجح فى العثور على عمل لى..».

ولا يقف الأمر عند ما تكشف عنه المشاهد من بطالة وبطالة مقنعة ، اذ يكفى أن يفتقر الانسان الى دور حقيقى فى عمارة الدنيا ، حتى تتحول مختلف مظاهر حياته الى طقوس بليدة .. وهكذا نجد أنفسنا أمام مشاهد العلاقات الاسرية المفككة من جانب والسطحية من جانب آخر .. فإلى جانب حالة ضابط البوليس الذى تخونه زوجته ويتمادى فى اذلالها أمام عينى الابن ، تطالعنا مشاهد أسرة لوقا وقد استعدت للاحتفال برأس السنة بشكل روتينى مبتذل ، يكشف غربتها عما يعانيه الابن ، وعدم الاحساس بمشكلته . وقد

عبر مبدعو الفيلم عن هذه المفارقة من خلال المشاهد البارعة التى صورت الاسرة في شقتها المزوقة ، ولوقا يحلم فى حجرته بأن جاسـنا تطلبه ليقضى معهـا ليلة رأس السـنة ، ليفيق من الحلم على أمه تدعوه للاحتفال مع المدعوين . وذلك إضافة إلى الأسر التى لا تمارس معنى « الأبوة » إلا فى مظاهر سطحية (النفحات النقدية) لكل الشباب الآخرين ، ناهيك عن جيل من « الآباء » ، رمز له الفيلم بالجدة المقعـدة فى بيت صـديق لوقا (وليس عبثـا أنه يكرر للفتيات أن شـقته خالية) ، والعجـوز الذى يلصـق الاعلانات على محطة الترام - الملتزم بالسـير فوق قضبان صـارمة - فى غيـاب كامل عن كل ما حوله.

ثم تأتى أخيرا الفلسفة الأمنية المحدودة النظرة ، بمنطقها الذى لا يرى فى المشكلة ما هو أبعد من مواجهة الأعراض بالقوة وبالحظر وبالملاحقة.. دون جهد للكشف عن الأمراض الحقيقية والعمل على علاجها..

وإن كان فهم هذه الخلفية يخطو بنا خطوة على طريق التعاطف مع هؤلاء الشباب ، فإن ما يلوح من استعداد للسلوك السوى ، فى ثنايا حياة التشرد الصاخبة ، يخطو بنا مسافة أخرى على طريق التعاطف ، إذ يكشف لنا أنهم ضحايا حتى فى تشردهم.

فها هو بائع أوهام « عيد أكتوبر » يدعو رفيقه إلى حفل زواجه

من ايرينا (التى كانت تواعد الجميع) « إذ أنه حدث ما يجعل الزواج لا مفر منه » ، وها هما فى الفراش سويا وهى تسأله ورائحة الخمر تفوح منه : « هل تعدنى ألا تشرب بعد ذلك أبدا ؟ » ..

لكن لعل أكثر المنطلقات التى صنعت تعاطفنا مع هؤلاء البؤساء هى النهايات المحزنة التى آلوا إليها، التى تتراوح بين ما يبدو تكيفا لخريج الجامعة الذى قبل أن يعمل سائق ترام ، بكل ما يعنيه ذلك بالنسبة لاغتيال أحلام « عيد أكتوبر » بل ولأحلام الحياة عامة ، وبين النهاية المفجعة لابن ضابط البوليس ، الذى انتحر بعد المشاهد العاصفة لشحانه مع أبيه، بالاندفاع نحو « جدار » هائل من صناديق البيرة ، وهو يقود دراجته البخارية بأقصى سرعة ، وعلى الجانب الآخر النهاية المأساوية للوقا نفسه الذى يطالعنا فى النهاية وقد تحول إلى أشلاء انسان يقف على عتبات الجنون ، يسابق الترام الذى بات صديقه قانعا بقيادته ، وحين يلحق به ويركبه يتجمع هناك (فى حلم يقظة) كل من ساهم بقسط فى صنع مشكلته ، وكل من لم يفهمها فى نفس الوقت (أمه . أباه . رجل البوليس . الأصدقاء...) يطالعوننا فى أزياء احتفالية رائعة ، يتحدثون ويشربون (ربما بيرة ميونيخ) ، بينما يجرى زفاف لوقا على جاسنا (الحلم) وفجأة يلفظ الترام لوقا إلى الطريق، ليطالعنا فى ميدان فسيح . زائغ البصر تتطلع عيناه فى كل اتجاه بلا

هدف ، وتختلط فى تعبيراته ملامح البلاهة والضحك والبكاء ، يصفعه فى صلف مبنى حجرى جهم قاتم راسخ القدم ، لابد وأن يكون مؤسسة « سلطوية » ، بينما يتقافز فى حبور جمع من الحمام فى أرجاء الميدان الفسيح..

وهناك رابطة ذكية تجلت مفرداتها على طول الفيلم بين حركة الأدوات.. بين حركة الترام المقيد خط السير.. الترام الذى ركبته ، وحيدة ، صديقة ابن ضابط البوليس بعد لفظها يوم رأس السنة، والذى شهد تنقلات شلة الاصدقاء وعبثهم مع لاصق الاعلانات العجوز، والذى صارت « وظيفة قيادته » تبتلع أحلام أفراد الشلة واحدا وراء الآخر.. وبين حركة ساقيه (العجلة الدوارة) ملاهى ميونيخ التى ترتفع براكبيها إلى ذرى عالية، وتدور بأضواء الوهم دورات حلقية لا تنتهى ، والتى ظلت بين أحلام لوقا حتى اللحظة الأخيرة ، ساعة تسلم باسبوره وإفراطه فى الشراب - احتفالا بالمناسبة لتطغى صورتها ، وهو سكير، على سطح وجدانه.. وساعتها أسفرت المفارقة وبدلا من اضواء الساقية المتلألئة عن ضوء المصباح الأزرق البارق المثبت فوق سيارة البوليس ، فى مشهد لخص مغزى الفيلم..

فها هو لوقا بعد أن تحول إلى أشلاء انسان يستعيد وثيقة سفره ، وعندما يصارح رجل البوليس بجهامة حجرته (ألوانها

الكالحة التى لم تتغير والتى تتناقض مع ألوان أضواء أعياد أكتوبر) يناوله رجل البوليس الوثيقة : « بإمكانك الآن أن تذهب إلى أى مكان تريده فى العالم »..

وتمتد الرابطة الذكية بين حركة الترام وسيارة البوليس ، وسيارة جاسنا ، وعجلة الملاهى إلى حركة الحمام (رمز الحرية والقدرة على الطيران والتجاوز) فى المشهد الأخير ، الذى ختم فصلا من أحلام اليقظة ، التى داعبت أشلاء لوقا بعد استعادة الوثيقة التى تسمح له بالسفر والطيران !!

ورغم أن الفيلم ينهى مع هذا المشهد حلما حول تحقيق الذات والرجل الصحيح فى المكان الصحيح وامكانيات التشغيل الكامل للبشر.. فهو لا يقتل التفاؤل بقدر ما يقربنا من الواقع ويحفزنا إلى البحث عن مخرج حقيقى لمأزق « التبطل » الذى يقتل الإنسان .. غير أنه يؤكد لنا مثلما أكدت كل الأفلام السابقة ، استحالة « السفر الفردى » أيا كانت دروبه لأنه سفر مستحيل..

بقيت ملحوظة لا يمكن تجاوزها وهى أن « السفر » بمعناه الواسع غريزة (يمكن أن نستشفها من شغف الطفل بالمعرفة) كما أن الهجرة سنة .. لكن السفر الممكن الوحيد هو السفر الجماعى..

أخيرا لعل القائمين على مهرجان القاهرة السينمائى يجعلون من أفلام « الهجرة » قسما مميزا لمهرجان القاهرة السينمائى ، لأنها بين القضايا الهامة التى تهز وجود الإنسان العربى اليوم .

لماذا ياالبرت ؟

القتل وسط جو من القبول العام

ليس أخطر القتل مايتم عمدا ومع سبق الاصرار والترصد وتشغل به وسائل الاعلام ، فهناك حالات من القتل تتخذ مظهرا بريئا ، وتتم بلا سلاح ، ووسط جـو من القبول العام ، أن لم نـقل « المتعة » ، ورغم أخذها بخناق الانسان ، وعلى نطاق شمولى فى القتلة والمقتولين والمتفرجين جميعا .. ومن هنا خطر هذه الحـالات الداهم ..

وفيلم « لماذا ياألبرت ؟ » يبين لنا فى لغة سينمائية راقية أن المرض النفسى ليس مجرد مرض عضوى يبرأ المرء منه فور زوال الأعراض كما هى الحال فى آلام الزائدة الدودية مثلا ، ذلك لأنه أزمة كيانية يتعرض لها أنسان فى عناق دائم مع مايحيط به من ظروف . وأن كان البرء من آلام الزائدة الدودية لايحتاج إلى ماهو أكثر من الاستئصال فالبرء من المرض النفسى لايقبل بأقل من الخطو بمجتمع المريض . بقيمه وثقافته وسلوكه بل وطموحاته .. الخطو بهذا المجتمع نحو السواء

***

منذ اللحظة الأولى تحتل الشاشة عربات قطار تتباطأ حركته حتى السكون ، تتجاوز قامته سقف الكادر ، فتضيع ملامحه ويعم الإظلام . ولايتسرب النور إلى القاعة إلا بين عجلات عربتين متتاليتين ووسط هذا الإظلام وزيغ ملامح المشهد ، مع الموسيقى التى تنساب فى لحن حزين من آلة متوحدة ، يكون الفيلم قد وضع المتفرج فى جو يبشر بمأساة ..

ويبدأ المشهد الأول لهذه المأساة بعد مغادرة القطار المحطة ، حيث يظهر لنا الأب والابن (البرت) الذى يتجاوز من أنجبه طولا بما لا يقاس وإن كان هـو الآخر فى اطـار من زيغ الملامح والحـركة ..

وهلة ويرتفع صوت جرار يقوده هانز ابن عم البرت الذى اهتبل فرصة لقاء العائد بعد غياب ستة أشهر فى مستشفى للأمراض النفسية .. لينقل حمولة إلى مزرعة عمه والد البرت .

ويجلس الوالد بجوار ابن أخيه فى مقصورة الجرار ويتركان العائد يصعد إلى مقطورة التبن / العلف ، ليتحرك الركب إلى مزرعة عمه حيث تتوالى الصور والأحداث تنسج ملامح المأساة ..

البيت القديم والبيت الجديد

منزل بل منزلان وإن كانا خاليين من الأم التى ماتت . أحد المنزلين قديم مهجور لايحوى سوى مخلفات قديمة ، وتحس أن

سقفه الواطيء سيرتطم بجبهة الأب متواضع القامة فما بالك بألبرت ، لعله لم يسلم من حدبة كيانية على استقامة الظهر ..

والمنزل الآخر من طراز حديث ، واسع رحب أمامه سيارة حديثة يروق للمرء سكناه لكن الظروف تضافرت لتحويل ألبرت فيه إلى ضيف . فالأب بعيداً عن مشاعر الأمومة (أجمل ما فيهم بنتى) ، وبمنطق التاجر ، قام بعملية انتزاع وإحلال ، بتر فيهاالابن ليزرع ابن العـم ، الذى يجيد نفس المنطق (خذى بختك من حضن اختك) ، وليس فى البيت وحده وإنما فى المزرعة التى يمرح فيها الجرار كما تتسع لقطعان من الماشية والخنازير لكنها تضيق على العصفور الذى خلفه ألبرت وراءه . حين ذهب إلى مستشفى ليموت حزنا علي صاحبه ، كما لاتتسع لأرانبه القليلة التى لم تجد وسط القطعان ، وكنتيجة لمنطق العقلية التجارية ، من يطعمها لتموت ..

منذ اللحظة الأولى تستقبل هذه العقلية ألبرت بعد الخروج من المستشفى ، حارمه إياه من الحاضنة العاطفية التي تدعم الصحة والسواء ، بعد أن قتلت رموز عالمه : العصفور والأرانب ، وبترته من عالم الحلم والتطلع ، ولم تغرس ابن العم فى المزرعة والبيت فقط بل مكنته حتى من قلب صديقة الطفولة (الإرواء العاطفى العائد والاستمرار والمستقبل) ولم يعد أقرب الناس إليه يحدثه ، إلا عن الطعام (العلف) والعمل (المقطوعية) مقابل العلف .. الاسم عمل

لكنه نشاط مبتور تماما عن معنى الاكتشاف والتحقيق والانجاز والاحساس بالأهمية وتأكيد الفعالية وتحقيق الذات .

لكن ألبرت يتمرد وينغمس من جديد في الشراب ويرفض العمل في الاطار المطروح عليه ، وإن كان يداعبه خارج هذه الاطار ، ناهيك عن تردده على قبر أمه وإنسحابه إلى البيت القديم ..

الدراجة واستعادة الطفل في داخله

وهناك يتشبث ألبرت بأهداب الحياة ، أو ينكص محاولا احياء الطفل في داخله ، يحمل حطام دراجته القديمة على عربة يد (بعجلة واحدة) ، يقف ليدفعها أمامه لكن سرعان مايغير رأيه ويستدير ليسحبها كالدابة ، يسحبها طويلا بينما يطلع علينا أطفال كثيرون من خلفه ، يطيرون في مرح فوق دراجاتهم.

يساعد في ورشة الحداد على إصلاح الدراجة . و رغم حصاره هناك بالحديث عن المرض والمستشفى ، والعودة إليها ، وعن تنازل أبيه عن المزرعة والبيت لابن عمه يخترق الحصار راكبا دراجته منطلقا إلى بقعة مليئة بالأوز ، ومع صوت الأوز الذى يتعالى تنفرج موسيقى الفيلم ، في لحن مرح يعكس فرحته ..

ينغمس ألبرت في ملاعبة طفل في فرحة ، لكن مايلبث عطاؤه للطفل (الأمل والحلم والتجاوز) أن يتحول إلى زنزانة فما هو طفل آخر ينضم إليهما ويحاصر ألبرت بترديد ، يقال في بيتهم عن

ألبرت المجنون الذى ذهب إلى المستشفى .. ومن أن من يذهب مرة لابد أن يعودا .

وحين يتزوج ابن العم بايفا صديقة ألبرت التى كان يهديها الورد أيام الدراسة ، يهرب ألبرت من حفل الزواج إلى بار القرية ، فيحاصرة « الحكم » العام الجنون .. وينتهى الأمر بالعراك .. يغادر بار الكبار إلى ملهى للشباب ولايطلب الرقص من أحد لكن كيف تفوت مثل هذه الفرصة على الأذكياء .. لابد ممن يقترح على فى تشحذ أى عابر سبيل أن تراقص ألبرت ، ولابد من أن تستهجن الشحاذة ذلك ..

آمل التواصل أو السراب

ثم يأتى مشهد السراب مع الساقية وهى شابة لعوب تجيد - وفق مواصفات الوظيفة - مجاراة الجميع .. تمعن الساقية دعابة زبون على البار، وألبرت يجلس على طاولة بعيدة فيغمزه الصغير الذى يشاركه الطاولة : « ما رأيك » ؟ سأصطحب هذا الزبون إلى الخارج لتبقى معها وحدك ، وتفعل ماتريده . وبالفعل يصحب الصغير الزبون ويذهب ألبرت إلى الفتاة يحاول أن يتقرب إليها متحسسا صدرها . فتطلب منه أن ينتظر .. تبتعد عنه وتزيل مايستر صدرها لتلوح به عاريا ، لكن من على البعد مجرد سراب ممنوع الاقتراب منه .

تستدير الساقية لوهلة فيعمل ذهن ألبرت المضاد فى الماحية .. يتناول زجاجة مغلقة من الزجاجات الموضوعة على البار ويخفيها داخل سترته ، وينصرف إلى مخزن للتبن ويجلس ليحتسى ويسكب على التبن ويشعل النار .. « ويتسلى » باخماد ما أشعله لكن النار تتزايد وتهزمه وتحرق المكان ويلتهم الحريق دراجته ..

وفى توازٍ مع الحصار والسراب والحريق ، الذى التهم الأمل فى معاودة الانطلاق والتواصل مع الآخرين ، ظهر الاحتيال بل وظهر ما هو أخطر .. تسلل البرت إلى كهف وأخرج بندقية رش من مخبئها وبعد أن راجعها أصاب حمامة من المحاولة الأولى . وأمامنا فصل رأسها الحمامة عن جسدها فى فظاظة .

دعم السواء ممكن ولكن

لكن يلوح أمل : يصاب هانز ابن العم « بالأعور » ويغيب عن المزرعة والبيت والزوجة ويسأل الأب البرت أن يساعد فى العمل . وتذكره صديقة طفولته بالورد الذى كان يهديه اليها أيام الدراسة ، ولأول مرة ينتقل مجال العمل الذى داعبه البرت منذ أن عاد ، كما لو كان السر فى إلى الحظائر والحقل ، حيث يحرث فى اتقان وبلا كلل .. ويحاول أن يطرق باب « ايفا » لكنها تصده .

يتمسك البرت بأهداب الأمل .. يحمل كيسين من الحبوب متوجها إلى بائع الأرانب فى محاولة لاستعادة أحد رموز عالمه

القديم ، لكن الأطفال لايكتفون بملاحقته في « زفة المجنون » ، بل يبقر أحد أذكيائهم بطن أحد الكيسين لتتسرب الحبوب منه ، ويستقبله البائع بنفس المنطق التجاري .. يبالغ في سعر الأرانب : « قل كلاما آخر يارجل أرنبين هاجننت ؟! ولاأرنب واحد » . وإمعانا في النكاية يتركه الرجل وينصرف إلى عمله .. لكن ذهن البرت المضاد يعمل في لماحية ، وما أن يلتفت الرجل عنه حتى يأخذ زوج الأرانب الذي يود ويخفيه في صندوقه ، لكن التاجر يعود بعد برهة بنقلته الجديدة المدبرة على رقعة السرقة / الصفقة .. سأعطيك الأرنبين شريطة أن تأتي لي بكم آخر من الحبوب ويوافق البرت .

حكم القتل نهائي

لكن هيهات .. تنبلج كل مشاهد السراب مع عودة هانز بعد العملية ، ألبرت ليبتر عن المحراث إذ تعرجت خطوط الحرث بالفعل بين يديه ، ويصفع هانز البرت بأنه لايصلح لشيء وبأنه مجنون ونجدنا أمام البرت يقتل الخنازير بالفعل بعد أن كان يطعمها ..

يعود البرت للتجول في القرية ويسأله أحدهم مساعدته على رفع جذع شجرة مقطوع .. وحين يخفقان في التحكم بالجذع ، ويسقط منهما في ، يتهم الرجل البرت وجنونه .. ويعمل عقل البرت المضاد بلماحية ، فيدس قطعة صغيرة من الخشب في الناقل اليدوي الذي يستخدمه الرجل ، فتنقلب بقية الجذوع في الماء ..

هكذا تتواصل الحلقات . ما يكاد حوار البرت مع أى من البشر يتصل حتى يتطرق إلى اللعنة التى كتبت عليه بالمرض الأبدى والبوار ..الكل يهدونه بالعودة والجنون .. من الغرباء في الورشة ، إلى ايفا وهى تطلب ألا يلوثها بدم الحمامة وتقول إنهم لوعرفوا بأمر البندقية فسيأخذونه من جديد ، وعبثا يحاول أفهامها أن بندقية رش ليست على هذا القدر من ، متصل وتأتى سيارة مرسيدس تضوى تحمل له نفس التهديد .. المستشفى يهتم بأمره ويتابع تصرفاته ويطالبه بحسن السير والسلوك .

اسمعت لو ناديت حياً

ووسط هذا الجو الخانق ، الذى تحاصره فيه الكلمات ، يعاود ألبرت الحنين إلى قبر أمه ، هناك يلتقى بالمرأة التى كانت قد قابلته من قبل عند اصلاح دراجته ، والتى كانت قد سألته فى استنكار إن كان الأب قد تنازل فعلا عن المزرعة لهانز ، وفى هذه المرة تحاول المرأة طمأنته بأن هذه الحياة التى نحياها ليست سوى تجربة فى الطريق إلى الحياة الأخرى ، حياة النور والخلود ..

***

هكذا ينتهى الفيلم دون أن يقرر لنا - فيما عدا الاشارة إلى معاودة البرت للشراب والادمان شيئا - عن المرض الذى أصاب

البرت وقادة إلى مستشفى الأمراض النفسية . لكنه برغم ذلك يكون قد أضاء الموقف بلغة سينمائية بليغة فـ « موت الأم » وبناء البيت الجديد أمور لم تحدث بين عشية وضحاها.. ومنطق الأب فى بناء هذا البيت الجديد ، واقتناء السيارة الحديثة وتجهيز المزرعة لا يتفق وعالم البرت الذى النفسى يتراءى لنا فى لمسات سريعة ، مثلما يحدث حين يسألونه أن يمارس العمل (عند مرض هانز) فيجرى ليدير الموسيقى وحين تذكره ايفا بالورد الذى كان يضعه بجوار طاولتها فى المدرسة ، و .. وقد ساهمت هذه الظروف بلاشك فى ادمان ومرض البرت ، كما كانت وراء قتل رموز عالمه .. رتوش متناثرة وإن كانت تكفى لتصوير جو بداية هاوية الادمان والمرض . لكن الفيلم اختار أن يكرس مساحته الزمنية لمرحلة أخرى من حياة البرت ، تبدأ مع عودته من المصح الأمر الذى يعنى ضمنا أنه صار يقف على عتبة السواء ، ليجسد لنا فى براعة مجموعة من الظروف الشديدة الخصوصية التى تحيط بالمرض النفسى . أن امكانية السواء حتى بالنسبة للانسان تحت العادى واردة (بل أكيدة) فى عمل مثل الذى اختاره الفيلم فهو لا يحتاج إلى قدرات متميزة ..

وهكذا فإن كان المرض قد نشأ من عدم التوافق مع قيم عالم جديد كما رجحنا ، فإن ملابسات قتل الانسان فى البرت تكتمل مع

قتل فرصته فى التواصل مع الآخرين ، وفى حياة أفضل يلعب العمل العمل ، لاالعمل المقطوعية دورا أساسيا فيها يعزز قبول الآخرين عامة وقبول نصف آخر خاصة ليتحقق من خلالها معا الامتداد .

وربما كان الأخطر هنا هو امتداد النظرة المظهرية إلى الوظيفة الطبية ذاتها ، مع تبنى المفهوم العلاجى القاصر والمحدود بأسوار المستشفى ، وتعجز عن ادراك ضرورة امتداد دورها إلى ماهو خارج الأسوار وطبيعة الدور الواجب عليها القيام به هناك . فما طالعنا من هذه الوظيفة لايعدو سيارة مرسيدس فخمة جدا تمارس « تماما » هامشيا على صحة ألبرت فى القرية ، دون فهم حقيقى أو غوص فى مأساته .. بل قد تتردى هذه الوظيفة إلى درك تصبح معه صوتا ضمن الجوقة التى تطالب البرت بحسن السير والسلوك وإلا !! فالويل والثبور والعودة إلى المصح !!

وسمة التناقض بين التقدم المادى الملحوظ فى اطار من التخلف الانسانى المريع سمة تلقى بظلها على موضوع الفيلم عامة .. وقد جـــاء الايقاع البطيء ملائمـــا تماما لابراز مايطـــوية عنا إيقاع الحـــياة الســـريع من قتل بطيء ، وللبطء هنا دوره الدرامى ناهيك عن أنه الأكثر انسجاما مع حالة البرت لأنه احساس المتفرج بمأســـاته ..

وقد طالت عدة مشاهد فى الفيلم عن قصد ألبرت . فللتأكيد على امكانية تحقق السواء طال مشهد حرث ألبرت للحقل الواسع بالخطوط المستقيمة للحرث وراء الجرار ، ولنفس السبب طال مشهد قيادة ألبرت لدراجته وسط الأوز دون اصابته له بأذى ..

وهكذا تعاونت عناصر فنية متعددة ، مع اللون الأبيض والأسود، لتجسد الصبغة المأساوية لحياة « بطل » يجالد « جريمة ترتكب ببراءة شديدة » وبمشاركة جماعية ، ويلعب « الأب » الدور الأساسى فيها .. والبرت بطل حقيقى لعدم هزيمته أمام الجو العام ، ولبقائه رغم العجز وفيا لشوقه إلى أستعادة نفسه وأنسانيته فى كامل سوائها .. ومن رسالته الاتصالية الأخيرة للقتلة المقتولين « إن استيقظوا » ...

***

وعلى الشعور المؤسى الذى يحسه المرء مع الأقتراب من موضوع الفيلم ، وبالذات حين تقع أحداثه فى مجتمع على درجة رفيعة من التمدين لابد وأن يحس بنوع من الأرتياح على الجانب الآخر لأن يختار النقاد بالذات مثل هذا الفيلم لجائزتهم . الأمر الذى يبين مدى توفيق مبدعيه فى الانتصار للقضية التى أثارها .. ويعزز مشاعر الارتياح أيضا أن الرأى العام ساد من تابعوا برنامج الأفلام الفائزة بجوائز مهرجان برلين السينمائى - الذى

عرض إطار أحتفال معهد جوته بمرور ٢٥ سنة على أنشائه – قد وضع فيلم « لماذا ياألبرت ؟ » بين أفضل الأفلام المعروضة ..

*ذلك أن جوائز « النقاد » من الجوائز السينمائية الهامة التى تعامل العمل الفنى ككائن عضوى متكامل ولاتبتر منه تمثيلا أو سيناريو أو .. الخ لتخصه بالجائزة .

آراء

أحمد رأفت بهجت ناقـــــد سينما

تسألنى أن أخط فى صفحة واحدة رأيى حول هذا الكتاب..
لى القدرة على ذلك.. فالكتاب يعكس ملامح رؤية تجاه السينما
والعلم.. والانسان.. بشكل يدعو إلى التأمل. لقد حاولت
تستخلص الخاص من العام.. من خلال نماذج سينمائية
دلالات اجتماعية وسياسية متباينة.. وحاولت أن تمزج بين
الشخصى والرؤية العلمية بانسيابية تدعو إلى الاعجاب.. كل
أرجوه أن يكون مبدأ التأصيل الذى أراه فى معالجتك
ستانلى كوبريك من خلال الحديث عن فيلم «اشراق» هو
الرئيسى فى معالجة موضوعاتك.. خاصة وأن هذا التأصيل
يذهب إلى مناحى مختلفة فى تقييم العمل السينمائى.

مرحبا بك فى عالم النقد السينمائى، فى وقت تحتاج فيه حر
النقدالسينمائى فى مصر والعالم العربى إلى الجادين الواعين
أن تحول أغلب نقادنا على حد تعبير زميل عربى أما إلى
الكلمة أو تجارة الأفلام..

أ . د . محمد بسيونى استاذ السينما بمعهد النقد

« سعدت بمعرفة محمد فتحى عبد الفتاح خلال ثلاث
تكمل بعضها بعضا. تمثلت الأولى فى تعرفى عليه كطالب

بالمعهّد العالى للنقد الفنى فاسترعى انتباهى طالبا جادا شغوفا لماحا.. وازدادت معرفتى به وأنا ألمس فيه الخلق الرفيع والتواضع الآسر.. ثم اكتملت هذه المعرفة وأنا أكتشف فيه قدرة فريدة على التحليل السينمائى تمزج بين المعرفة السينمائية ، والدراسات النفسية ، والتعبير اللغوى المتمكن، فى تناغم مبدع خلاق .

كانت بداية اكتشافي لهذه القدرة المتميزة عندما اطلعت على الدراسة المعنونة «رحلة فى مجرة الانسان» التى كتبها عن المخرج العالمى «ستانلى كوبريك» وفيلمه الشهير «إشراق Shinig». ثم تحول الاكتشاف إلى حقيقة راسخة عندما قرأت دراساته التحليلية عن فيلم « حنا. ك » ومخرجه كوستا جافراس ، وفيلم « الحدود » ومخرجه دريد لحام ، وفيلم « شهرة » ومخرجه آلن باركر، و ..

وهذه الدراسات تؤكد نفس الاسلوب المؤثر المتميز وتكوّن مع الدراسة الأولى مجموعة متكاملة جديرة بالاطلاع والتأمل .

ويسعدنى أن أقدمها وكاتبها لكل مهتم بفن السينما على وجه خاص ، ثم لكل متذوق للفن يسعى إلى التعرف على مايكمن فى عمق العمل الفنى من آفاق تكشف عن جوهر الابداع فيه .

أ. د. يحيى الرخاوى

رئيس قسم الطب النفسي - جامعة القاهرة

رئيس تحرير مجلة «الانسان والتطور»

رحلة فى مجرة الانسان

يعرض لنا الكاتب مشكلة الانسان فى افتقاره إلى فرص الإبداع التى لا تتولد إلا بحركة مرنة تماما بين النكوص والتدفق، بين السماح والالتزام، وليس أخيرا ما بين الطفولة والوعى الفائق. وهو يصحبنا فى مواكبة للمخرج كوبريك منذ « سبارتاكوس » وحتى هذا الاشراق الجديد.. وهو إذ ينضج فعلا يستطيع أن يستوعب بوهيمية الفن، فى معنى أكثر تكاملا بإحاطة الابداع، فنجد أن الفن الجديد يعلمنا - من خلال ناقد يقظ - من خبايا النفس ورموزها وتباديل تواجدها ما ينبغى أن نتعلم فعلا.

حنا . ك وفلسفة الدعاية الاسرائيلية

لا ينفصل الزميل الناقد عن أعمق الأساليب العلمية لسيكولوجية الدعاية، ذات الطبقات المتكاثفة، وهو يكشف، باخلاص شديد، عن ضرورة النظر فى أى عمل من وجهات نظر من يخاطبه، حيث تختلف « قراءة الرسالة » تبعا لهوية قارئها.

وبهذا يرد الزميل الناقد على سذاجة وحسن نية بعض المتحمسين لكل كلمة « إنصاف » تصدر من عدو خبيث، أو حكم متحيز..

التائة ضحية الحدود

يتعدى الناقد ـ كما عودنا ـ ظاهر العمل إذ يتجاوز الحدود الجغرافية إلى حدود الهوية إلى اغتراب الكيان والتهديد بانعدامه إذا استمرت الفجوة بين صياح الادعاء وحقيقة التشرذم.

شهرة

لعل القارىء يشارك الناقد فى ضرورة الغوص إلى طبقات العمل الفنى ورسالته المباشرة. وخاصة إذا كان يتناول موضوعا من أهم وأخطر تحديات العصر وهو «تنمية» الابداع الضرورى بشكل منظم فى مواجهة اللزمان (ستريوتيب) والاغتراب المعاصرين.

هــوامش حــول الآراء

وطالما أعطيت نفسى الحق فى التعليق على الآراء التى ذكرت في الكتاب لا بأس وحتى تكتمل الفائدة من أن أعرج على ما قاله لى أصحاب الرأى، دون أن يذكروه فى نص آرائهم المنشورة ، ربما مجاملة..

لقد تمنى الدكتور محمد بسيوني اضافة إلى ما كتبه أن أسهب أكثر فى تناول الجوانب الفنية فى الأفلام، كما أعرب فى نفس الوقت عن عذره لى اعتبارا للموقف العام.

وكان من رأى الناقد أحمد رأفت بهجت أن هناك سمة عامة صبغت دراساتى كلها هى الاطالة. وأنا أميل إلى موافقته على ذلك، وربما وجدت مبررا فى دعواى السعى ، من خلال الورشة ، إلى مشاركة الجمهور. هذا كما أعرب أحمد رأفت عن تفضيله اتباع منهج التأصيل كما فعلت مع أفلام كوبريك ، وخص بالذكر فى هذا الصدد دراستى عن فيلم « شهرة » وعلى ما أظن فقد كان يرى أننى إذا ربطت « شهرة » بفيلم آلان باركر « قطار منتصف الليل السريع » ، بما حواه من افتراءات على الحضارة الشرقية ، ربما غيرت ما كتبت . ولا شك أن الأمر كان سيتخذ هذه الوجهة لو أن ماهمنى فى الحديث عن « شهرة » ، كان أفكار آلان باركر. لكن ما قصدت أن أبينه على طول الكتاب هو اختلاف مناهج التناول

النقدى مع اختلاف ما نراه من أعمال فنية. وقد فضلت استخدام ما أسماه أحمد رأفت «منهج التأصيل» مع فيلم كوبريك لأن أعماله تدور ـ كما بينت فى الدراسة ـ حول أفكار واحدة.. لكن ما قصدت اليه من فيلم « شهرة » لم يتجاوز تناوله لنواميس الإبداع ، من حيث هى نقطة جوهرية، وثيقة الصلة بموضوعات الكتاب..

وكنت أتمنى أن أسمع خلافات أكثر تفيدنى والقارىء ، ناهيك عن الحقيقة ، التى لا يمكن أن نراها ، على اختلاف تكويننا ، بشكل متطابق .. الأمر الذى يجعل رؤية الواحد منا تساهم بالضرورة فى إثراء رؤى الآخرين..

فهرس الكتاب

الدراسات الفيلمية

هــذا الكـتاب

سينما العصر والإنسان كتاب ، كما يشير عنوانه، عن السينما والعصر والإنسان ،.

وإن كان الاستاذ الدكتور محمد بسيونى العميدالسابق لمعهدى السينما والنقد الفنى كتب فيما يخص ماهو سينما : « .. قدرة فريدة على التحليل السينمائى ، تمزج بين المعرفة السينمائية والدراســات النفسية والتعبير اللغوى المتمكن ، فى تناغم مبدع خلاق .. » .

وإذا كان الاســتاذ الدكتور يحيى الرخاوى يقول فيما يخص الانسان : « .هنا نجد أن الفن الجديد يعلمنا من خلال ناقد يقظ من خبايا النفس ورموزها وتباديل تواجدها ما ينبغى أن نتعلم حقا » .

فإنه يُتبقى هنا بضع كلمات عن العصر فقد اختار الكاتب مجالا تطبيقيا لورشته النقدية التذوقية مجموعة أفلام تعبر موضوعاتهاعن مفترقات طرق فى حياة الحضارة الانسانية .. فنــاهيك عن إدانة وجهــة تحويل الناس إلى انمــاط تكرارية وأدوات (إلى قطعان) ، وبالتالى قتل قــدراتهم الابداعية ،

تكفى عناوين مثل « الزلزال السوفييتى والثقافة - الفرقة العربية - مصير الفلسطينين - دنيا الشباب اليوغسلافى - تربية بذور الخلق فى الانسان » . تكفى لبيان الحاح قضايا هذه الأفلام .. وهكذا يكون الكتاب حقا، بالذات مع الدراسات النظرية التى جاءت به « إضافة حقيقية لحركة النقد السينمائى فى مصر كما ذكر الناقد سمير فريد .

رقم الايداع ٧٤١٢ / ١٩٩١
I . S . B . N
977 - 07 - 0102 - 5

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) فى جمهورية مصر العربية واحد وعشرون جنيها وفى بلاد اتحادى البريد العربى والافريقى والباكستان سبعة عشر دولارا أو ما يعادلها بالبريد الجوى وفى سائر انحاء العالم خمسة وعشرون دولارا بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدما لقسم الاشتراكات بدار الهلال فى ج . م . ع نقدا أو بحوالة بريدية غير حكومية ، وفى الخارج بشيك مصرفى لأمر مؤسسة دار الهلال ، وتضاف رسوم البريد المسجل على الاسعار الموضحة عالية عند الطلب

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعال بسيوني زغلول . الصفاة ـ ص . ب رقم ٢١٨٣٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتلكس . 92703 Hilal.V.N

